

Маньковская Надежда Борисовна Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе	10	Клюшина Елена Витальевна Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков	204
Ушкарёв Александр Анатольевич Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству	34	Klyushina Elena V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19 th and 20 th Centuries	244
		Абдуллина Дарина Александровна	270

Тан Чжунцянь
Прекрасный Китай: переосмысление дискурса экологии культуры сегодня

Индивидуальность художественных образов

Юшкова Ольга Артуровна
Художественный мир М.И. Шварцмана

Швец Элина Григорьевна
Миссия художника во время турецкой войны 1828–1829 гг.: документальные пейзажи М.Н. Воробьёва

Искусство советского периода

Юрьева Марина Васильевна
Бабияк Вячеслав Вячеславович
Жанр пейзажа в творчестве исправительно-трудовых лагерей в 30–60-х годах XX века

Изобразительные средства в архитектуре

Вершинина Алла Юрьевна
Ужасный лик вечности: к вопросу о маске Медузы

Сергеева Татьяна Демуровна
Пейзаж в русском искусстве XIX века: Левитан. Ивановский край. Опыт столетия

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2025

Электронное периодическое рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2025

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. — Театральное 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, дом 5

тел.: + 7 495 694-03-71

факс: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

Electronic Peer-Reviewed Journal

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. — Theatre (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 ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

ВИТАЛИЙ ФЕДОРОВИЧ ПОЗНИН

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

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА АРТАМОНОВА

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

ГАЛИМА УРАЛОВНА ЛУКИНА

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

ОКСАНА ЕВГЕНЬЕВНА ШЕЛУДЯКОВА

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

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА АНДРЕЕВА

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

Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе в Поднебесной сегодня

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 ДУЦЕВ

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

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА ЗОЛотова

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

ЖЭНЬ ГУАНСЮАНЬ

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

РИЧАРД ТЕМПЕСТ

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

ЕВГЕНИЙ АНДРЕЕВИЧ КОНДРАТЬЕВ

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

ВИОЛЕТТА ВЛАДИМИРОВНА ГУДКОВА

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра, Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)

ВАДИМ ИГОРЕВИЧ МАКСИМОВ

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ТРУБОЧКИН

Доктор искусствоведения, заведующий сектором классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания; профессор кафедры истории зарубежного театра, Российский институт театрального искусства — ГИТИС (Москва, Россия)

ЕЛЕНА ГРИГОРЬЕВНА ХАЙЧЕНКО

Доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного театра, Российский институт театрального искусства — ГИТИС (Москва, 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 ЭВАЛЬЕ

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Редакторы

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ВОСКРЕСЕНСКАЯ

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

Editorial and Expert Council

NIKOLAI ANDREEVICH KHRENOV

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

CORNELIA ICHIN

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

NADEZHDA BORISOVNA MANKOVSKAYA

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

ELENA NIKOLAEVNA USTIUGOVA

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

ARTEM EVGENIEVICH RADEEV

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

ULRICH FRÖSCHLE

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

IGOR VADIMOVICH KONDAKOV

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

ANNA VLADIMIROVNA KOSTINA

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

VLADIMIR VYACHESLAVOVICH VINOGRADOV

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

VLADIMIR ALEKSEEVICH KOLOTAYEV

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

JULIA VSEVOLODOVNA MIKHEEVA

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

VITALY FYODOROVICH POZNIN

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

ELENA ANATOLYEVNA ARTAMONOVA

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

GALIMA URALOVNA LUKINA

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

OKSANA EVGENYEVNA SHELUDYAKOVA

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

EKATERINA YURIEVNA ANDREEVA

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

ANNA KONSTANTINOVNA FLORKOVSKAYA

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

Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе в Поднебесной сегодня

Editorial Board

Editor-in-chief

EKATERINA VICTOROVNA SALNIKOVA

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

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 EVALYO

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

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)

VIOLETTA VLADIMIROVNA GUDKOVA

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher at the Theatre Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

VADIM IGOREVICH MAKSIMOV

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Foreign Art Department, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russia)

DMITRY VLADIMIROVICH TRUBOCHKIN

D.Sc. (in Art History), Head of the Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies; Professor of the Department of the History of Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russia)

ELENA GRIGORIEVNA KHAICHENKO

D.Sc. (in Art History), Professor of the Foreign Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russia)

Содержание

Теория искусства и культуры

- Маньковская Надежда Борисовна** 10
Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе
- Ушкарёв Александр Анатольевич** 34
Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству
- Тан Чжунцян** 58
Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

Индивидуальные художественные миры

- Юшкова Ольга Артуровна** 78
Художественный мир Михаила Шварцмана
- Швец Элина Григорьевна** 108
Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьёва

Искусство советского времени

- Юрьева Марина Васильевна, Бабияк Вячеслав Вячеславович** 128
Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

Изобразительное искусство и архитектура

- Вершинина Алла Юрьевна** 156
Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы
- Сергеева Татьяна Демьяновна** 184
Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

- Клюшина Елена Витальевна** 204
Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков
- Klyushina Elena V.** 244
Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries
- Абдулина Дарина Александровна** 270
Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства

Музыкальная культура

- Мартынова Дарья Олеговна** 288
«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века
- Савицкая Елена Александровна** 314
От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона
- Саамишвили Наталья Николаевна** 350
«Написано на коже» Джорджа Бенджамина: аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Кино и массмедиа

- Марголит Евгений Яковлевич** 384
В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года
- Юргенева Александра Львовна** 412
Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Данные авторов. Аннотации

452

Contents

Art & Culture Theory

- Mankovskaya Nadezhda B.** 10
The Emotional Sphere of a Romantic Hero in an Artistic and Aesthetic Perspective
- Ushkarev Alexander A.** 34
The Portal to a Magic World. An Alternative Model of Introduction to Art
- Tang Zhongqian** 58
Beautiful China: Reprioritizing Cultural Ecology Discourse in the Middle Kingdom Today

Individual Art Worlds

- Yushkova Olga A.** 78
The Artistic World of Mikhail Shvartsman
- Shvets Elina G.** 108
The Artist's Mission During the Russo-Turkish War of 1828–1829: Documentary Landscapes by M.N. Vorobyev

Art of the Soviet Era

- Yuryeva Marina V., Babiyak Vyacheslav V.** 128
The Genre of Landscape in the Works of Artists of the Arctic Correctional Labor Camps in the 30s–60s of the 20th Century

Fine Arts

- Vershinina Alla Yu.** 156
The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa
- Sergeeva Tatiana D.** 184
Landscape Painting in Russian Fine Art after Levitan. The Ivanovo Region in Painting: A Century's Experience
- Klyushina Elena V.** 204
Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries (In Russian)

- Klyushina Elena V.** 244
Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries (In English)
- Abdullina Darina A.** 270
The Rhetoric of Children's Tears and Crying in the Works of Western European Fine Art

Musical Culture

- Martynova Daria O.** 288
Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19th Century

- Savitskaya Elena A.** 314
From *Jazz på svenska* to *Jazz på ryska*: The Author's View on Folklore in the Works by Jan Johansson

- Saamishvili Natalia N.** 350
Written on Skin by George Benjamin: Aspects of the Plot and Libretto of the Opera Masterpiece of Our Days

Cinema and Mass Media

- Margolit Eugene YA.** 384
Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater

- Yurgeneva Alexandra L.** 412
Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards

About the Authors. Abstracts

452

УДК 7.01
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук,
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus Author ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: эстетика, искусство, романтизм, эмоциональная сфера, смутность чувств, любовь, энтузиазм, меланхолия, мистика, ирония

Маньковская Надежда Борисовна

Эмоциональная сфера романтического героя в художественно- эстетическом ракурсе



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-10-33

Для цит.: Маньковская Н.Б. Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-10-33>.

For cit.: Mankovskaya N.B. The Emotional Sphere of a Romantic Hero in an Artistic and Aesthetic Perspective. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-10-33>. (In Russian)

Mankovskaya Nadezhda B.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,

12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus Author ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: aesthetics, art, romanticism, emotional sphere, vagueness of feelings, love, enthusiasm, melancholy, mysticism, irony

Mankovskaya Nadezhda B.

The Emotional Sphere of a Romantic Hero
in an Artistic and Aesthetic Perspective

Аннотация. В статье раскрывается влияние эмоциональной сферы романтического героя на генерирование новаций художественно-эстетического плана: романтической драмы, психологической прозы, философской поэзии, метафизического письма, — а также предчувствий нововведений в разных видах и жанрах искусства: экзистенциалистских раздумий, триллеров, саспенса, постмодернистского иронизма, приемов театра в театре, принципа интерактивности, получивших отклик в XX–XXI веках. Анализируется имеющий смысловую сложность характер спектр романтических переживаний, связанный со смутностью чувств, неясным романтическим томлением — любовь, энтузиазм, меланхолия, страхи, мистические провидения, иронический настрой. На примере разборов поэзии, прозы, драматургии, живописи французских, немецких, английских, американских романтиков показано, что их спецификой является самодостаточность, свобода, склонность к саморефлексии. Творческий дух художника устремлен ввысь, в божественные сферы идеального, возвышенного, прекрасного и одновременно внутрь, к интроспективному постижению сокровенных загадок собственной душевной жизни. Искусство предстает в эстетике романтизма привилегированной областью, которая позволяет воплотить трансцендентное в художественных образах и символах. В своих эстетических взглядах романтики отдают пальму первенства не мимесису, но преображению и умножению мира в искусстве благодаря творческому воображению художника. В ходе предметного анализа особенностей психологической прозы о любви, экзистенциальных раздумий в философской поэзии, тенденций романтизации мистического ужаса, острого иронического настроения показано, что искусство наделяется романтиками бытийственным статусом — оно в большей мере призвано быть, чем обозначать.

Abstract. The article reveals the influence of the emotional sphere of a romantic hero on the generation of innovations of the artistic and aesthetic nature: romantic drama, psychological prose, philosophical poetry, metaphysical writing, as well as premonitions of innovations in different types and genres of art — existentialist reflections, thrillers, suspense, postmodern irony, the techniques of theatre within theatre, and the principle of interactivity, which received a response in the 20th-21st centuries. The article analyses the spectrum of romantic experiences that has a life-purpose character and is associated with the vagueness of feelings, unclear romantic languor — love, enthusiasm, melancholy, fears, mystical providences, and ironic mood. Based on the analysis of poetry, prose, drama, and painting by French, German, English, and American Romanticists, it is shown that their specificity is self-sufficiency, freedom, and a tendency towards self-reflection. The creative spirit of the artist is directed upwards, to the divine spheres of the ideal, the sublime, and the beautiful, and at the same time inwards, to the introspective comprehension of the mysteries of one's own spiritual life. Art appears in the aesthetics of Romanticism as a privileged area that allows the transcendental to be embodied in artistic images and symbols. In their aesthetic views, Romanticists give priority not to mimesis but to the transformation and multiplication of the world in art thanks to the creative imagination of the artist. In the course of a subject analysis of the features of psychological prose about love, existential reflections in philosophical poetry, tendencies to romanticize mystical horror, and a sharp ironic mood, it is shown that Romanticists endow art with an existential status — it is called upon to be rather than to designate.

Введение. Эмоциональная аура романтизма

Все мы хорошо понимаем, что имеется в виду, когда говорят о романтических отношениях, ассоциирующихся со «временем вина и роз», свободой чувств, далеких от прозы жизни. Но мало у кого при этом возникают ассоциации с романтизмом, эмоциональной сферой романтического героя, доминантой которой, действительно, выступает любовное чувство, однако значимо отнюдь не только оно, важен весь спектр его переживаний, связанный со смутностью чувств, неясным романтическим томлением — меланхолия, страхи, мистические провидения, иронический настрой, героические порывы и многое другое. И все они имеют смысложизненный характер, филигранно анализируются в искусстве и эстетике романтизма. Их спецификой является, пожалуй, самодостаточность, свобода, склонность к саморефлексии, находящие выражение не только в самих художественных произведениях, но и в генерировании новых жанровых образований. Дистанцируясь от классицизма и особенно от правила трех единств, романтики придерживаются лишь одного из них — единства действия. Как в теории, так и в художественной практике им удается обновить в этом ключе театральное искусство, отказавшись от классицистической трагедии в пользу романтической драмы; выдвинуть на первое место в литературе роман, инновационную психологическую прозу, философскую поэзию; существенно усилить роль колорита, цвета, света в живописи; реформировать музыку как выражение чисто духовного начала и в итоге дать мощный импульс процессу синтеза искусств. В своих эстетических взглядах романтики отдают пальму первенства не мимесису, но преобразению и умножению мира в искусстве благодаря творческому воображению художника. Романтическая символизация и метафорика позволяют им создать не отражающее, но концентрирующее зеркало жизни, превращающее тусклое мерцание в свет, а свет — в пламя. Их излюбленный цвет — красный, цвет крови и страсти; банальность же воплощает серое. В этом контексте возникает ряд стилистических новаций, во многом опередивших свое время.

Действительно, аура романтизма окутывает своим загадочным флером европейское художественное пространство последней трети

XVIII — середины XIX века. На смену залитому светом разума миру Просвещения с его ясными в своей философской, этической, эстетической основе постулатами приходит таинственный полумрак, таящий в себе тайны человеческой души, природы, универсума. Творческий дух художника устремлен ввысь, в божественные сферы идеального, возвышенного, прекрасного и одновременно внутрь, к интроспективному постижению сокровенных загадок собственной душевной жизни. И искусство предстает в эстетике романтизма привилегированной областью, которая позволяет воплотить трансцендентное в художественных образах и символах, приоткрыть мистические порталы в то далекое от прозы жизни истинное бытие, к которому и предназначен человек.

Создается романтический культ художника — он предстает как личность не от мира сего, и поэтому его произведение в идеале обладает анагогическим характером: возводит человека от обыденной жизни к духовным высотам, чему способствует сказочность, случайность, недосказанность, иронизм, алогичность в произведении искусства. Центральное место в художественно-эстетических исканиях занимают прекрасное и возвышенное, остальные же традиционные категории претерпевают некоторые модификации: трагическое обретает драматические модуляции, комическое преобладает в своей иронической ипостаси. Существенную роль играют безобразное, страшное, ужасное — предвестники будущих хоррора и саспенса. И особое значение придается гротеску как парадоксальному сплаву прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, нацеленному на предельную художественную выразительность благодаря возможности резких контрастов, гипербола и антитеза. На видное место выдвигается символизм, профетизм, эсхатологизм. Воображение и фантазия, которыми в высшей степени обладает художественный гений, способствуют созданию произведения искусства на основе единства божественного бессознательного инстинкта и творческой рассудочности. В силу этого художественное произведение содержит нечто большее в духовном плане, чем это представлялось самому его создателю. Романтики верили в пророческий смысл искусства, который возникает в моменты «поэтического безумия». Искусство наделяется ими бытийственным статусом — оно в большей мере призвано быть, чем обозначать.

Психологическая проза о любви

Каковы же те эмоции, которые определяют внутреннюю жизнь романтического героя? Прежде всего, любовь. «Страсть, как настоящий тиран, или на троне, или в цепях» [Сталь, 1980, с. 366], — говорит о ней Жермена де Сталь (1766–1817). В главе «О любви» из книги «Влияние страстей на счастье людей и народов» (1796) она размышляет о любви как истинно романтическом чувстве, ведомом лишь чувствительным душам, склонным к самопожертвованию. Это роковая страсть, способная принести как счастье, так и страдания, связанные с ревностью, утратой любимого существа, порождающими меланхолию, а порой и смертельную тоску: «В душе живет глубокое убеждение, что за любовью следует небытие, ничто не может заменить пережитого, и это убеждение заставляет думать о смерти даже в самые счастливые минуты любви» [Сталь, 1980, с. 368].

С раздумьями о любви и романтическом стиле разговора о ней сопряжена одна из эстетических новаций де Сталь — понятие «метафизический язык», которым описание духовной сферы героев литературы отличается от репрезентации мира вещей: «Осознанные чувства требуют более метафизического выражения» [Stael, 1985, p. 174]. Эта позиция особенно важна своим акцентом на духовности искусства.

Иной ракурс любовного чувства обрисовал Бенжамен Констан (1767–1830), обосновавший в своем манифесте нового романтического искусства «О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера „Валленштейн“ и немецком театре» (1808) [Констан, 1982, с. 257–280] приоритет *романтической драмы* перед классицистической трагедией, выступивший создателем инновационной *психологической прозы* в своем романе «Адольф» (1807). Адольф — знаковый персонаж, олицетворяющий сложный, неоднозначный образ романтического героя с присущими ему чертами характера [Констан, 1932, с. 79–144]: пылкостью, энтузиазмом, но при этом и эгоцентризмом, черствостью, расчетливостью, преобладанием чувственных влечений над чувствительностью. Его страстный чувственный любовный экстаз угасает, как только цель ухаживаний достигнута, и он уже холодно подумывает о разрыве — в этот момент его обуревают смешанные чувства, ощущение радости и сожаления одновременно, «похожее на то, какое испытывает человек, которому предстоит верное излечение посредством болезненной

операции» [Констан, 1932, с. 108]. Образ Адольфа символизирует ситуацию безнадежного разочарования в себе и жизни, предвещающую идеи «болезни века» и мировой скорби, проявившиеся как в зрелом французском романтизме, так и в романической фигуре «лишнего человека» в России.

В культовом для периода зрелого романтизма романе Альфреда де Мюссе (1810–1857) «Исповедь сына века» (1836) [Мюссе, 1952, с. 329–527] губительными для любовного чувства выступают недоверие и ревность. Влюбляясь, Октав де Т. становится рабом своего чувства, в его представлении «любовь — это вера, это религия земного счастья, это лучезарный треугольник, помещенный в куполе того храма, который называется миром. Любить — значит свободно бродить по этому храму» [Мюссе, 1952, с. 359]. Но все омрачают подозрительность и ревность, толкающие на тот роковой шаг, который ведет от любви к ненависти и обрекает Октава на одиночество: «из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [Мюссе, 1952, с. 527], — и этот один — он сам.

Одна из важнейших черт романтического героя — саморефлексия. Маркиз Анри де Сен-Мар, герой романа Альфреда де Виньи (1797–1863) «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» (1820) [Виньи, 1992], теряет любовь, а с ней и жизнь из-за неуверенности в собственных чувствах. Их подтачивает «величайшая горесть любви — сомнение»⁽¹⁾. Сен-Мар терзается мыслью о том, чего больше в мотивах поведения его и возлюбленной — подлинной страсти или честолюбия, тщеславия, эгоистического расчета. Чаша весов постоянно колеблется и в конце концов склоняется к неутешительным выводам, предопределяющим роковой исход.

Впечатляющую панораму эмоциональных состояний, связанных с любовным чувством, создал Стендаль (1783–1842). Благодаря его книге «О любви» (1822) слово «кристаллизация» стало нарицательным не только в художественно-эстетической, но и, шире, — в жизненной

(1) Сен-Мар с горечью спрашивает себя, неужели «у любви такая же судьба, как и у моды, и достаточно нескольких лет, чтобы и платья, и чья-то любовь стали посмешищем? Счастлив тот, кто не переживет своей юности, своих мечтаний и унесет в могилу все свое сокровище!» [Виньи, 1992, с. 13].

сфере. Знаменитый символ страстной романтической любви⁽²⁾, отмеченной печатью прекрасного и благодаря силе воображения наделяющей свой предмет идеальными свойствами — брошенная в соляную копь голая ветка дерева, извлеченная оттуда через пару месяцев, оказывается волшебным преображенной: она покрывается блестящими кристаллами, «даже самые маленькие веточки, которые не больше лапки синицы, украшены бесчисленным множеством подвижных и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать» [Стендаль, О любви, 1959, с. 366–367] — воплотил собою момент зарождения любовного чувства и этапы его развития. Среди последних особую роль играют «первая» и «вторая» кристаллизации («То, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами» [Стендаль, О любви, 1959, с. 377]). Первая кристаллизация связана с безмерным преувеличением достоинств любимого существа, которого еще по сути не знаешь. Однако впоследствии его возможное сопротивление и связанные с этим трудности порождают у влюбленного сомнения, страх потерять любовь, колебания между надеждой и отчаянием. Тогда и происходит вторая кристаллизация — ее преимущество перед первой заключается в значительно большей прочности, закреплении любовного чувства благодаря страху утраты любви, ощущению прогулки по самому краю ужасной бездны и одновременно соприкосновения с полным счастьем. Эти идеи получили наиболее яркое воплощение в первом сугубо романтическом романе Стендаля «Арманс» (1827) [Стендаль, Арманс, 1959, с. 5–186], где кипят роковые страсти между молодым черноглазым французским аристократом и синеглазой уроженкой Севастополя, родственницей декабристов, волею судеб оказавшейся во Франции.

Любовные переживания способны породить целую гамму чувств, прежде всего энтузиазм. В повести немецкого романтика Людвиг Тика

(2) Стендаль дает психологический анализ и других родов любви: любви-влечения, физической любви, любви-тщеславия, — но пальму первенства неизменно отдает любви-страсти как спонтанному искреннему чувству, поглощающему все чаяния влюбленного, способному причинить страдания, но в основе своей являющемуся счастливым благодаря отрешению от прагматических соображений, корыстных интересов. В силу этого любовь-страсть обладает нравственным потенциалом, способствует совершенствованию человека, обостряет его чуткость к искусству, интерес к философии.

(1733–1853) «Жизнь льется через край» (1839) [Тик, 1991, с. 57–104] юная пара, соединившаяся вопреки воле родителей, оказывается в полной изоляции практически на чердаке, в стесненных условиях, побуждающих молодого мужа методически разрушать деревянную лестницу и топить ею их жилище, тем самым исключая контакты с внешним миром. Но эти обстоятельства не гасят энтузиазм влюбленных — благодаря любви жизнь для них льется через край, они часто стоят, обнявшись, у окна и созерцают городской вид. В той же позиции они оказываются годы спустя, когда все бытовые трудности позади, они богаты, прощены родителями — и их чувства так же свежи, радость жизни не иссякает.

Романтизация мистического ужаса

В эмоциональном спектре романтического героя не только энтузиазм, но и его антиподы — меланхолия, мировая скорбь, метафизические раздумья о скоротечности жизни, неизбежности смерти. Эти настроения стали питательной средой для возникновения романтической *философской поэзии*.

Эмоциональная сфера романтика во многом окрашена мистическими настроениями. В своем главном и незаконченном произведении, романе «Генрих фон Офтердинген» (1799–1800), Новалис (1772–1801) ввел образ голубого цветка как некоего мистического символа, ставшего со временем символом всего немецкого, и не только, романтизма с его томлением, жаждой вечности во временном, символом мистического синтеза, единения бытия с небытием в магической связи человека с мировой душой. Генрих в юности увидел голубой цветок во сне, и он один среди множества разнообразных цветов привлек его внимание. Когда Генрих захотел к нему приблизиться, чтобы внимательнее рассмотреть, «цветок вдруг зашевелился и вид его изменился; листья сделались более блестящими и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему и лепестки образовали широкий голубой воротник, из которого выступало нежное личико» [Новалис, 1922, с. 21] [см. подробнее: Бычков, 2024, № 2, с. 29–45]. Впоследствии оно стало лицом его музы и возлюбленной Матильды. Сон оказался вещим. Это ощущал и сам Генрих еще до встречи с Матильдой. Сны вообще Новалис считал близкими к чуду, направленному



Ил. 1. Фюссели И.Г. Ночной кошмар. 1781. 76,5 × 63,5 см. Холст, масло. Музей Гёте (Гётехаус), Франкфурт-на-Майне. Источник: <https://www.bildindex.de/document/obj20178474?medium=fmc924530>

Fig. 1. Fuseli H. Nightmare. 1781. 76.5 × 63.5 cm. Oil on canvas. Goethehaus, Frankfurt am Main. Source: <https://www.bildindex.de/document/obj20178474?medium=fmc92453>

против обыденной жизни, возносящими человека над ней. Вот и сон о голубом цветке Генрих воспринял как нечто значительное, властно захватившее его душу и влекущее ее вдаль и ввысь.

Одной из особенностей романтического восприятия выступает пристальный интерес к ужасному, безобразному, ставший предвестником будущих *триллера* и *саспенса*. В американском романтизме несколько особняком на фоне приверженности американских поэтов и прозаиков миру естественной природы, где капли росы прекраснее любых драгоценностей (Генри Торо, «Уолден, или Жизнь в лесу», 1854), красоты труда лесорубов, возчиков с их жизнерадостностью, искренней любовью и дружбой, телесным и душевным здоровьем (Уолт Уитмен, «Листья травы», 1855), стоит харизматическая фигура



Ил. 2. Фюссели И.Г. Ночная ведьма в гостях у ведьм из Лапландии. 1796. 101,6 × 126,4 см. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436423>

Fig. 2. Fuseli H. The Night-Hag Visiting Lapland Witches. 1796. 101.6 × 126.4 cm. Oil on canvas. The Metropolitan Museum of Art, New York. Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436423>

Эдгара По (1809–1849) — мрачная тень его «Ворона» (1845) нависает над мировым романтическим ландшафтом, определяя пути углубленных раздумий над трагическим уделом человеческим, неизбежностью страха и ужаса, рождением красоты из уродства.

В Англии, продолжая линию предромантического готического романа, живопись Иоганна Генриха Фюссели (Генри Фюзели, 1741–1825) [см.: Шестаков, 2002] вводит в мир дисгармоничного, страшного, чудовищного. В его полотнах «Ночной кошмар» (1781, Детройтский институт искусств, 1790–1791, Гётехаус, Франкфурт-на-Майне), «Ночная ведьма в гостях у ведьм Лапландии» (1796, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) возникают мрачные фантастические картины, навеянные мифологическими сюжетами, народными верованиями, почерпнутые

из литературных источников. В них нагнетается атмосфера ужаса, безумия, они населены жуткими сверхъестественными существами — вурдалаками, демонами, ведьмами, чье уродство передано в гротескных формах. Живописные новации Фюссли отозвались впоследствии в «Капричос» (1799) Ф. Гойи (1746–1828), в произведениях экспрессионистов и символистов.

Фюссли в романтическом духе иллюстрировал произведения У. Шекспира, Джона Мильтона, с особым подъемом — поэтические циклы «Песни невинности» (1789) и «Песни опыта» (1794) [см.: Блейк, 2022] другого раннего английского романтика, поэта и художника-визионера Уильяма Блейка (1757–1827) [см.: Rosso, 1993; Bentley, 2001; Акройд, 2016; Смирнов-Садовский, 2017], погружающего в свои сновидчески-галлюцинаторные видения. Сильное воздействие на Блейка оказали мистические идеи шведского мыслителя Эммануила Сведенборга. Это влияние легло на подготовленную почву. Еще в раннем детстве Блейку являлись откровения мистического свойства, приводившие его в ужас. Мрачные галлюцинаторно-сновидческие видения не оставляли его на протяжении всей жизни — в них возникали библейские мотивы, частыми гостями были призраки. Творчество Блейка оказало непосредственное влияние на викторианскую сказочную живопись, более опосредованное — на искания сюрреалистов, битников 1950-х, контркультуру 1960-х, прослеживается оно в постмодернистском кинематографе и компьютерных играх, таких как Devil May Cry, во многом вдохновленной мифологией Блейка. Его пристальный интерес к пучине подсознания, роли сновидений стал предвестником будущих психоаналитических штудий.

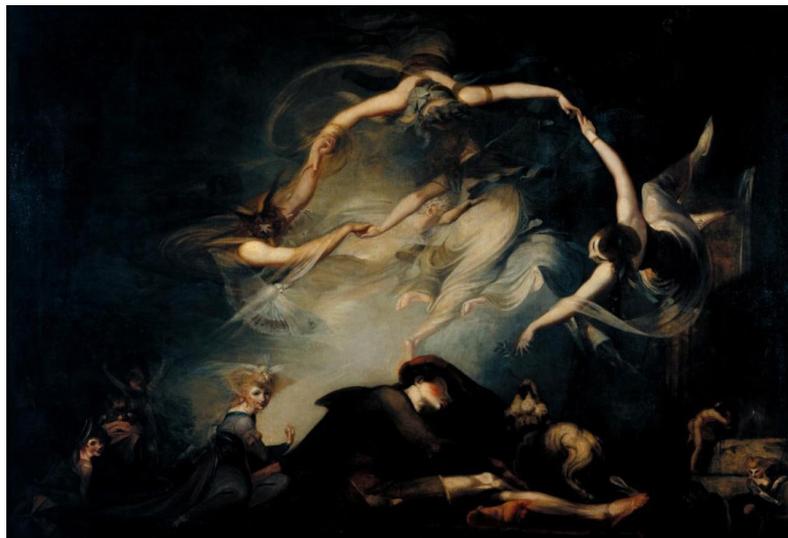
Отдает дань мрачной мистике и Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822). Так, в его новелле «Фалунские рудники» из книги «Серапионовы братья» (1819) [Гофман, Фалунские рудники, 1994, с. 121–145] события разворачиваются в медных рудниках Фалуна — подземном хтоническом мире, царстве тьмы и мистических ужасов. Туда попадает молодой шведский моряк Элис Фрёбом, удрученный смертью обожаемой матери и поддавшийся на уговоры некоего старичка — инкарнации духа рудокопа Торбьерна, погибшего в XVII веке при грандиозном обвале фалунских шахт, — приобщиться к тайнам подземного мира. Элис становится рудокопом и так преуспевает на этом поприще благодаря своему трудолюбию, что хозяин рудника соглашается на его

свадьбу с любимой дочерью Уллой. Но сердце юноши принадлежит не только ей, но и являющейся ему во снах царице горы. В день свадьбы помутненный рассудок влечет его к ней, в шахту — страшный обвал обрекает его на смерть. Пятьдесят лет спустя рудокопы натываются на сохранившееся нетленным в холодном подземелье тело Элліса — его узнает только древняя, еле передвигающаяся старуха, это Улла, всю свою жизнь ждавшая осуществления пророчества Торбьерна о том, что она еще раз увидит своего любимого на этом свете.

Актуальность романтической иронии

Гофман выступает и как выдающийся иронист. Персифляж — романтическая ирония — одна из неотъемлемых черт романтического героя. Писатель не устает высмеивать лжепророков наподобие деревянного говорящего турка, таинственным шепотом изрекающего свои предсказания легковерным слушателям [Гофман, Автомат, 1994, с. 192–216], саркастически изобличает шарлатанов-гипнотизеров, погружающих своих сообщников в псевдосон и манипулирующих ими на потеху публики.

Особого внимания в плане генерации инновационных жанровых образований заслуживают пропитанные иронией гофмановские «Житейские воззрения кота Мурра вкпе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819, 1821) [Гофман, 1962, с. 109–490], на полтора столетия опередившие возникновение *постмодернистского стиля письма* — главы, написанные от имени Мурра, в которых он крайне иронично описывает жизнь окружающих его людей, перемежаются с крейсерианой. У глав этих «рваные края» — повествование неожиданно обрывается на самом интересном месте, и в следующей главе слово берет уже другой рассказчик со своей историей — и так на протяжении всего повествования. В игровом «Предисловии издателя», открывающем книгу, говорится о том, что молодой автор, а именно кот Мурр, которого издатель считает «мужчиной приятным и ласковым в обхождении», при написании текста рвал на части страницы книги своего хозяина, Иоганнеса Крейсера, и «в простоте душевной употреблял листы из нее частью для подкладки, частью для просушки страниц. Эти листы остались в рукописи, и их по небрежности тоже

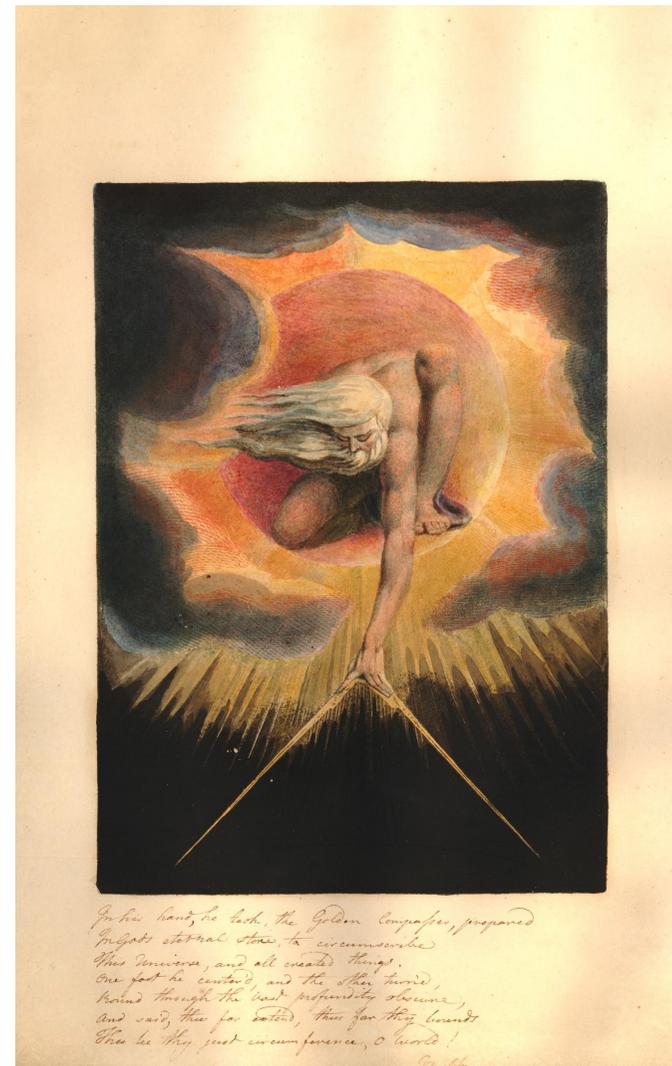


Ил. 3. Фюссели И. Г. Сон пастуха из «Потерянного рая». 1793. 154,3 × 215,3 см. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон. Источник: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>

Fig. 3. Fuseli H. The Shepherd's Dream, from 'Paradise Lost'. 1793. 154.3 × 215.3 cm. Oil on canvas. Tate Gallery, London. Source: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>

напечатали, как принадлежащие к повести кота Мурра». Дабы читатель мог разобраться в смешении разнородного материала, в начале глав даются пометки в скобках: *Мак. л.* (макулатурные листы) и *М. пр.* (Мурр продолжает) [Гофман, 1962, с. 109–111]. Все это производит непередаваемый иронический эффект и выглядит крайне современно.

Суперсовременно воспринимается и ироничный «Кот в сапогах» (1797) Людвиг Тика [Тик] [см. подробнее: Бычков, 2024, № 8, с. 129–161] с его приемом *театра в театре*, когда зрители принимают активное, по существу *интерактивное*, участие в развитии действия, а актеры реагируют на их реплики и тем самым влияют на ход пьесы-сказки. Ирония у Тика носит многоуровневый характер, ей подлежат верхи и низы общества, наука и искусство, художники и публика, любовь и брак. Так, принцесса отвергает претендующих на ее руку и сердце принцев, ведь, по ее мнению, «брак без любви — это сущий ад на земле» [Тик, действие 1]. Король-отец знает это по своему горькому опыту. Но



Ил. 4. Блейк У. Копия D, лист 1, фронтиспис: Ветхий днями. 1794, 1827. 23,3 × 16,8 см. Офорт пером и тушью, акварелью и краской на бумаге. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-72

Fig. 4. Blake W. Copy D, plate 1, frontispiece: 'The Ancient of Days'. 1794, 1827. 23.3 × 16.8 cm. Paper, relief etching, hand-coloured. British Museum, London. Source: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-72



Илл. 5. Блейк У. Призрак блохи. 1819–1820. Темпера и золото доске из красного дерева. 21,4 × 16,2 см. Галерея Тейт, Лондон. Источник: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>

Fig. 5. Blake W. The Ghost of a Flea. 21.4 × 16.2 cm. Tempera and gold on mahogany. 1819–1820. Tate Gallery, London. Source: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>

и брак по любви вызывает у него скептицизм. Побуждая принцессу выбрать себе жениха, он пытается при этом отговорить ее от окончательного решения: «Дрожь берет, как подумаю об опасностях, которые тебе грозят! Ведь даже если ты и влюбишься, дочь моя, — ах, видала бы ты, какие толстые книжки написаны об этом мудрыми людьми! — то самая твоя страсть опять же может сделать тебя несчастной. Самое счастливое, самое блаженное чувство способно уничтожить нас; любовь — она как стакан у фокусника: вместо нектара тебе подсунут яд, и вот уж ложе твое омочено слезами, и прощай всякая надежда, всякое утешение» [Тик, действие 1]. В пьесе есть и вставной номер на ту же тему. На поляне под трели соловья влюбленные говорят о своих чувствах: «Он. О, сердце мое готово разорваться от восторга, когда я вижу вокруг себя всю эту гармоничную природу, когда каждый звук лишь повторяет исповедь моей любви, когда само небо наклоняется надо мной, чтобы излить на меня свой эфир» [Тик, действие 2]. Через некоторое время на поляне мы видим тех же персонажей вскоре после свадьбы, они уже успели наскучить друг другу и без устали бранятся, обвиняя в своей неудаче друг друга и «узы брака» — они решают развестись [Тик, действие 3]. На происходящее иронично реагирует публика:

ФИШЕР. Ну что, друзья? Прощай надежда на семейную драму!

ЛЕЙТНЕР. Да, это уж черт знает что такое.

ШЛОССЕР. Я просто как во сне [Тик, действие 1].

В своей пьесе-сказке Тик бросает немало иронических стрел в адрес нормативов классицистической эстетики. Так, один из зрителей считает сцену с воркованием влюбленных поистине классической. Но так ли уж она необходима для единства действия? — вопрошает другой. «А мне плевать на единство. Если я плачу, то плачу, и все тут. Сцена была божественная!» [Тик, действие 2], — восклицает третий зритель, тем самым решительно отторгая правило трех единств. Столь же иронично относится Тик и к просветительским иллюзиям о всевластии науки. «Почему не слышу культурной застольной беседы? Мне кусок в горло не идет, когда дух не получает достаточной пищи. Придворный ученый! Вы что, сегодня туфлей суп хлебаете?» — негодует Король. И тут же уравнивает роли ученого и шута, говоря, что оба они у него на жаловании; разница лишь в том, что шут болтает за столом чепуху, а ученый ведет умную беседу, помогая скоротать время и возбудить

аппетит: «...Велика ли разница? А потом — приятно видеть шута, который глупее нас, у которого нет таких талантов; чувствуешь себя уверенней и возносишь за то хвалу небу. Уже по одному этому мне приятно быть в обществе дурака» [Тик, действие 2]. По этому поводу пикируются шут и ученый:

ЛЕАНДР. Ты же дурак, как ты можешь судить об остроумии?

ГАНСВУРСТ. А ты ученый — что ты понимаешь в остроумии? [Тик, действие 3].

С наименьшей иронией относится Тик к руссоистской идеализации естественной природы. Когда король влезает на дерево, чтобы обозреть окрестности, то с ужасом и отвращением видит на нем множество гусениц и стремительно скатывается вниз. «Вот что значит неидеализованная природа! Она сначала должна быть облагорожена фантазией» [Тик, действие 3], — комментирует Принцесса. Когда в начале пьесы один из зрителей замечает, что давно мечтал посмотреть оперу без музыки, другой возражает ему: «Без музыки — это пошло, друг мой, ибо с подобным ребячеством, с подобными суевериями мы давно покончили — просвещение принесло свои плоды» [Тик, пролог].

У зрителей от всего увиденного «голова кругом идет, будто спьяну». Их реакции у Тика-ирониста весьма многозначительны:

МЮЛЛЕР. Но я должен сказать, что свихнуться на почве искусства — это редкое, ни с чем не сравнимое наслаждение! [Тик, действие 2].

ШЛОССЕР. А я попросту свихнулся. Но разве я не говорил с самого начала, что это и есть подлинное наслаждение искусством? [Тик, действие 3].

«Кот в сапогах» Тика — настоящая художественная антология романтической иронии, отражающая многообразные сферы жизни. Что же касается эстетической теории, то разнонаправленные эмоции романтика находят концентрированное воплощение в оригинальной концепции *гротеска*, разработанной Виктором Гюго (1802–1885) в предисловии к драме «Кромвель» (1827) [Гюго, 1980] и нашедшей убедительное воплощение в его художественных произведениях.

Заключение

Романтическое видение искусства отличается повышенной философичностью, стремлением к воплощению в нем духа христианства,

к иррационально-мистическому, интуитивному, визионерскому проникновению в идеальные сущностные основы жизни, на которое способен лишь поэтический гений. Атмосфера созерцательной мечтательности отличает эмоциональную сферу романтического героя — меланхоличного и при этом энтузиастического, страстного; погруженного в себя, хотя и стремящегося к экзотическим путешествиям; чувствительного, восторженного, но и эгоцентричного, склонного к иронии и скепсису. Одиночество, недостижимость идеала, мировая скорбь как «болезнь века» побуждают поэта занять стоическую позицию. Он разрывается между стремлением к сверхчувственному, бесплотному, незримому, несказуемому, невыразимому, трогательному, чудесному, экзотическому, фантастическому, волшебному, мистическому и приверженностью чувственным удовольствиям. Эти контрастные, разнонаправленные влечения нашли воплощение в поэзии, прозе, драматургии, философических раздумьях и, разумеется, личных судьбах художников и теоретиков романтизма.

Любовные переживания, энтузиазм, меланхолия, мистический настрой, ирония, гротеск... Таковы лишь некоторые грани эмоциональной жизни романтического героя, свидетельствующие об их онтологичности. И важно, что романтическое видение этих вечных тем порождает новации художественно-эстетического плана — романтическую драму, психологическую прозу, философскую поэзию, метафизическое письмо, откликается и в XX–XXI веках своим предчувствием нововведений в разных видах и жанрах искусства — экзистенциалистских раздумий, триллеров, саспенса, постмодернистского иронизма, приемов театра в театре, принципа интерактивности.

Список литературы:

- 1 *Акройд П. Уильям Блейк: Биография* / Пер. с англ. Т. Азаркович. СПб.: Крига, 2016. 456 с.
- 2 *Блейк У. Песни Невинности и Опыта* / Пер. с англ. С. Степанова. СПб.: Пальмира, 2022. 263 с.
- 3 *Бодлер Ш. Эдгар По: его жизнь и произведения* / Пер. В. Липки // *По Э.А. Страшные рассказы* / Пер. с англ. М.: РИПОЛ классик, 2013. С. 173–209.
- 4 *Бычков В.В. Голубой цветок романтизма: Новалис // Философия и культура. 2024. № 2. С. 29–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.2.68966>.*
- 5 *Бычков В.В. Грани романтического сознания: Людвиг Тик // Философия и культура. 2024. № 8. С. 129–161. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.8.70273>.*
- 6 *Виньи А. де. Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII* / Пер. с фр. Е. Гунста и О. Моисеенко. СПб.: Художественная литература, 1992. 366 с.
- 7 *Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах* / Пер. Д. Каравкиной, В. Гриба // *Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 109–490.*
- 8 *Гофман Э.Т.А. Автомат* / Пер. А. Соколовского // *Серапионовы братья: Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология* / Сост., предисл., коммент., подготовка текста А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1994. С. 192–216.
- 9 *Гофман Э.Т.А. Фалунские рудники* / Пер. А. Соколовского // *Серапионовы братья: Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология* / Сост., предисл., коммент., подготовка текста А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1994. С. 121–145.
- 10 *Гюго В. Из Предисловия к драме «Кромвель»* / Пер. Б.Г. Реизова // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 447–458.
- 11 *Констан Б. Адольф* / Пер. Е. Андреевой // *Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 79–144.*
- 12 *Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре* / Пер. В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма* / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 13 *Мюссе А. де. Исповедь сына века* / Пер. К.А. Ксаниной и Д.Г. Лившиц // *Мюссе А. де. Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 329–527.*
- 14 *Новалис. Гейнрих фон Офтердинген* / Пер. З. Венгеровой и В. Гиппиус. Пг.: Государственное издательство, 1922. 174 с.
- 15 *Смирнов-Садовский Д. Уильям Блейк: Биография. М.: Magickal Rebirth, 2017. 376 с.*
- 16 *Сталь Ж. де. О влиянии страстей на счастье людей и народов* / Пер. Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 363–374.
- 17 *Стендаль. Арманс, или Сцены из жизни парижского салона 1827 года* / Пер. Э.Л. Линецкой // *Стендаль. Собрание сочинений: В 15 т. / Пер. с фр.; под общ. ред. Б.Г. Реизова. Т. 4. М.: Правда, 1959. С. 5–186.*
- 18 *Стендаль. О любви* / Пер. М.Е. Левберг и П.К. Губера // *Стендаль. Собрание сочинений: В 15 т. / Пер. с фр.; под общ. ред. Б.Г. Реизова. Т. 4. М.: Правда, 1959. С. 357–574.*
- 19 *Тик Л. Жизнь льется через край* / Пер. Н. Славятинского // *Жизнь льется через край: Сказки и истории немецких романтиков* / Пер. с нем.; сост. И. Солодуниной. М.: Правда, 1991. С. 57–104.
- 20 *Тик Л. Кот в сапогах* // Royallib.com. URL: https://royallib.com/book/tik_lyudvig/kot_v_sapogah.html (дата обращения 15.04.2024).
- 21 *Шестаков В.П. Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 272 с.*
- 22 *Bentley G.E. The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake. Yale: Yale University Press, 2001. 512 p.*
- 23 *Delboulle P. Génèse, structure et destin d'Adolphe. Paris: Les Belles lettres, 1971. 643 p.*
- 24 *Rosso G.A. Blake's Prophetic Workshop: A Study of The Four Zoas. Lewisburg: Bucknell University Presses, 1993. 208 p.*
- 25 *Stael G. de. Corinne ou l'Italie. Paris: Folio, 1985. 627 p.*

References:

- 1 Ackroyd P. *Uil'yam Bleik: Biografiya* [William Blake: A Biography], transl. from English T. Azarkovitch. St. Petersburg, Kruga Publ., 2016. 456 p. (In Russian)
- 2 Blake W. *Pesni Nevinnosti i Opyta* [Songs of Innocence and Experience], transl. from English S. Stepanov. St. Petersburg, Pal'mira Publ., 2022. 263 p. (In Russian)
- 3 Baudelaire Ch. Ehdgar Po: ego zhizn' i proizvedeniya [Edgar Poe: His Life and Works], transl. B. Lipka. Poe E.A. *Strashnye rasskazy* [Scary Stories], transl. from English. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2013, pp. 173–209. (In Russian)
- 4 Bychkov V.V. Goluboi tsvetok romantizma: Novalis [The Blue Flower of Romanticism: Novalis]. *Filosofiya i kul'tura*, 2024, no. 2, pp. 29–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.2.68966>. (In Russian)
- 5 Bychkov V.V. Grani romanticheskogo soznaniya: Lyudvig Tik [The Facets of Romantic Consciousness: Ludwig Tieck]. *Filosofiya i kul'tura*, 2024, no. 8, pp. 129–161. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.8.70273>. (In Russian)
- 6 Vin'i A. de. *Sen-Mar, ili Zagovor vo vremena Lyudovika XIII* [Saint-Mar, or Conspiracy at the Time of Louis XIII], transl. from French E. Gunst, O. Moiseenko. St. Petersburg, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1992. 366 p. (In Russian)
- 7 Hoffmann E.T.A. Zhiteiskie vozzreniya Kota Murra vkupe s fragmentami biografii kapel'meistera Iogannesa Kreislera, sluchaino utselevshimi v makulaturnykh listakh [The Everyday Views of the Murr Cat, Coupled with Fragments of the Biography of Kapellmeister Johannes Kreisler, Which Accidentally Survived in the Waste Paper Sheets], transl. D. Karavkina, V. Grib. Hoffmann E.T.A. *Izbrannye proizvedeniya: V 3 t.* [Selected Works: In 3 vols.]. Vol. 3. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1962, pp. 109–490. (In Russian)
- 8 Hoffmann E.T.A. Avtomat [Automat], transl. A. Sokolovsky. *Serapionovy brat'ya: Hoffmann E.T.A. Serapionovy brat'ya; "Serapionovy brat'ya" v Petrograde; Antologiya* [The Serapion Brothers: Hoffman E.T.A. The Serapion Brothers; "The Serapion Brothers" in Petrograd: Anthology], comp., preface, com., text's prep. A.A. Gugnin. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1994, pp. 192–216. (In Russian)
- 9 Hoffmann E.T.A. Falunskie rudniki [Falun Mines], transl. A. Sokolovsky. *Serapionovy brat'ya: Hoffmann E.T.A. Serapionovy brat'ya; "Serapionovy brat'ya" v Petrograde; Antologiya* [The Serapion Brothers: Hoffman E.T.A. The Serapion Brothers; "The Serapion Brothers" in Petrograd: Anthology], comp., preface, com., text's prep. A.A. Gugnin. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1994, pp. 121–145. (In Russian)
- 10 Hugo V. Iz Predisloviya k drame "Kromvel'" [From the Preface to the Drama *Cromwell*], transl. B.G. Reizov. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 447–458. (In Russian)
- 11 Constant B. Adol'f [Adolph], transl. E. Andreeva. Chateaubriand R. *Rene* [Rene]. Constant B. *Adol'f* [Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 79–144. (In Russian)
- 12 Constant B. O Tridsatiletnoi voine. O tragedii Shillera "Vallenshtein" i nemetskom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy *Wallenstein* and the German Theater], transl. V.A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comments V.A. Milchina. Moscow, Iskustvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)
- 13 Musse A. de. Ispoved' syna veka [Confession of the Son of the Century], transl. K.A. Ksanina, D.G. Livshits. Musse A. de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 329–527. (In Russian)
- 14 Novalis. *Geinrikh fon Ofterdingen* [Heinrich von Ofterdingen], transl. Z. Vengerova, V. Gippius. Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1922. 174 p. (In Russian)
- 15 Smirnov-Sadovsky D. *Uil'yam Bleik: Biografiya* [William Blake: Biography]. Moscow, Magickal Rebirth Publ., 2017. 376 p. (In Russian)
- 16 Stael G. de. O vliyaniy strastei na schast'e lyudei i narodov [On the Influence of Passions on the Happiness of People and Peoples], transl. E.P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 363–374. (In Russian)
- 17 Stendal. Armans, ili Stseny iz parizhskogo salona 1827 goda [Armançe, or Scenes from the Paris Salon of 1827], transl. E.L. Linetskaya. Stendal. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.], transl. from French, ed. B.G. Reizov. Vol. 4. Moscow, Pravda Publ., 1959, pp. 5–186. (In Russian)
- 18 Stendal. O lyubvi [About Love], transl. M.E. Levberg, P.K. Guber. Stendal. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.], transl. from French, ed. B.G. Reizov. Vol. 4. Moscow, Pravda Publ., 1959, pp. 357–574. (In Russian)
- 19 Tieck L. Zhizn' l'etsya cherez krai [Life Flows Over the Edge], transl. N. Slavyatinsky. *Zhizn' l'etsya cherez krai: Skazki i istorii nemetskikh romantikov* [Life Flows Over the Edge: Fairy Tales and Stories of German Romantics], transl. from German, comp. I. Solodunina. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 57–104. (In Russian)
- 20 Tieck L. Kot v sapogakh [Cat in Boots]. *Royalib.com*. Available at: https://royalib.com/book/tik_lyudvig/kot_v_sapogah.html (accessed 15.04.2024). (In Russian)
- 21 Shestakov V.P. *Genri Fuzeli: dnevnye mechy i nochnye koshmary* [Henry Füßli: Daydreams and Nightmares]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 272 p. (In Russian)
- 22 Bentley G.E. *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. Yale, Yale University Press, 2001. 512 p.
- 23 Delbouille P. *Génèse, structure et destin d'Adolphe*. Paris, Les Belles lettres, 1971. 643 p.
- 24 Rosso G.A. *Blake's Prophetic Workshop: A Study of The Four Zoas*. Lewisburg, Bucknell University Presses, 1993. 208 p.
- 25 Stael G. de. *Corinne ou l'Italie*. Paris, Folio, 1985. 627 p.

УДК 316.7; 7.073; 792.073

ББК 85.330,009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, главный научный сотрудник, отдел культурной политики и экономики искусства, Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-1675-9495

ResearcherID: XTH-7702-2023

a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Ключевые слова: театр, аудитория искусства, культурное потребление, культурная активность, эмпирические исследования, воспроизводство аудитории, статусная и символическая мотивация

Ушкарёв Александр Анатольевич

Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-34-57

Для цит.: Ушкарёв А.А. Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 34–57. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-34-57>.

For cit.: Ushkarev A.A. The Portal to a Magic World. An Alternative Model of Introduction to Art. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 34–57. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-34-57>. (In Russian)

Ushkarev Alexander A.

D.Sc. (in Culture Studies), Chief Researcher, Department of Cultural Policy and Economics of Art, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1675-9495

ResearcherID: XTH-7702-2023

a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Keywords: theatre, audience of art, consumption of culture, cultural activity, empirical research, audience reproduction, status and symbolic motivation

Ushkarev Alexander A.

The Portal to a Magic World. An Alternative Model of Introduction to Art

Аннотация. Проблема приобщения человека к искусству и его культурной активности является одной из ключевых в осмыслении социального функционирования искусства. Общепринятая точка зрения состоит в том, что наиболее эффективно процесс социализации и инкультурации происходит в раннем детстве, обуславливая высокий уровень культурной активности человека в дальнейшем. Но чем позднее начинается этот процесс, тем труднее он протекает и тем больше усилий может потребоваться для наверстывания упущенного. Эта закономерность находит свое объяснение в концепции культурного капитала П. Бурдьё и была неоднократно подтверждена данными эмпирических исследований аудитории искусства, проводившихся в России и за рубежом. Однако в ходе последних исследований мы обнаружили, что в некоторых случаях приобщение человека к искусству может происходить по иному сценарию, и путь от неопита, вновь обращенного поклонника Мельпомены, до активного театрала не обязательно сопряжен с «длительными диспозициями ума и тела, самопожертвованием и усилиями над собой» [Бурдьё, 2002, с. 61]. Новые эмпирические факты заставляют по-новому взглянуть на, казалось бы, знакомый вопрос и выдвинуть альтернативную версию модели приобщения человека к искусству. Исследование позволяет сделать вывод, что многих из тех людей, для которых общение с «высоким искусством» пока не входит в функцию досуга, нельзя считать потерянными для театра.

Abstract. The problem of introducing a person to art and cultural activity is one of the key issues in understanding the social functioning of art. The generally accepted view is that the process of socialization and enculturation is most effective in early childhood, resulting in a high level of cultural activity in the future. However, the later this process begins, the more difficult it is, and the more effort may be required to catch up. This pattern is explained in P. Bourdieu's theory of cultural capital and has been repeatedly confirmed by empirical studies on art audiences conducted in Russia and abroad. Meanwhile, in the course of recent research it has been discovered that in some cases a person's introduction to art can follow a different course. The path from a neophyte, i.e. a viewer newly introduced to theatre, to an active theatregoer is not necessarily associated with "long-term dispositions of the mind and body, self-sacrifice and efforts on oneself" [Bourdieu, 2002, p. 61]. New empirical facts force us to take a fresh look at a seemingly familiar issue and put forward an alternative model of a person's introduction to art. The study allows us to conclude that many of those people for whom contacts with 'high art' are not yet part of their leisure activities cannot be considered lost for theatre.

Введение

Представленное исследование продолжает изучение актуальной социокультурной динамики аудитории искусства, которое ученые Государственного института искусствознания (Москва) ведут на протяжении более трех десятков лет. Эта работа не теряет актуальности, поскольку отношения искусства и его аудитории постоянно развиваются, предлагая профессиональному театральному сообществу и ученым новые неожиданные сюжеты. Вот и сюжет этой статьи — об альтернативной модели приобщения человека к искусству, как один из ключевых в осмыслении социального функционирования искусства, был подсказан эмпирикой.

Конкретизируя наши усилия, в 2022 году мы предприняли попытку выявления сущностных и поведенческих особенностей аудитории музыкальных театров. Объектом исследования тогда стала публика Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (МАМТ) как часть публики искусства [Публика оперы и балета, 2023]. Но главное, мы попытались определить истоки и драйверы зрительской активности представителей аудитории театрально-музыкального искусства, не ограничиваясь чисто описательными подходами традиционной социологии искусства.

Включение в исследование двух новых объектов — зрительской аудитории ГБУК г. Москвы «Московский музыкальный театр „Геликон-опера“» под руководством Д.А. Бертмана и ГБУК г. Москвы «Московский театр „Новая Опера“ имени Е.В. Колобова» — служит не просто расширению его объектного и предметного поля, но, главное, позволяет воссоздать более реалистичную и объемную картину художественной жизни и актуальной динамики аудитории искусства.

Эти два театра обеспечивают в определенной степени альтернативное предложение оперных и балетных спектаклей на московском театральном рынке, формируя также и особую зрительскую аудиторию. Как показало наше исследование, эта аудитория заметно отличается от широкого круга московской театральной публики по своим культурным, мотивационным, поведенческим и другим особенностям. Зафиксированные в исследовании особенности позволяют говорить об актуализации новых тенденций в отношениях человека с искусством. Впрочем, эти тенденции так и остались бы незамеченными, если бы

не происходящее сегодня активное обновление методологического арсенала гуманитарных наук.

В последние десятилетия стало очевидно, что методологических и инструментальных возможностей традиционной прикладной социологии искусства явно недостаточно для получения нового знания и ответов на предлагаемые жизнью обстоятельства. Вот почему, изучая аудиторию театральных зрителей, мы стремимся выйти за пределы редукционистских подходов традиционной социологии искусства, опирающихся на стандартный набор социально-демографических признаков. Использование перспективных методов точных наук, ставших доступными в исследованиях социальной направленности благодаря междисциплинарной конвергенции, позволило решить многие задачи, сама постановка которых прежде казалась невыполнимой, и вместе с тем поднять достоверность результатов на качественно новый уровень.

В каждом театре мы провели по четыре анонимных письменных анкетных опроса посетителей по случайной выборке. В общей сложности было собрано 1484 пригодных к обработке анкеты, что позволяет более или менее определенно судить о публике этих театров и достаточно для получения значимого результата в соответствии с принятыми критериями надежности выборки [Мангейм, Рич, 1997]. Состав зрителей, зафиксированный каждым конкретным опросом, в большой мере случаен. Но по мере дополнения единичного кейса другими аналогичными опросами, эта случайность обретает черты закономерности. Именно так, по мере расширения выборки, растет ее репрезентативность и достоверность результатов в исследованиях с неопределенной генеральной совокупностью. Обработка результатов опросов проводилась в специализированной программной среде IBM SPSS Statistics в соответствии с программой исследования и рабочими гипотезами.

Театральная ситуация

В последние несколько лет в московской публике отмечается нечто вроде театрального бума. Рост посещаемости московских театров продолжается, несмотря на сверхинфляционный рост цен на билеты. Театр стал модным.

С другой стороны, многие московские театры в условиях недофинансирования [Театр и зритель, 2019] и актуальной задачи роста собственных доходов все больше ориентируют свою эстетику и репертуарное предложение на широкий круг неподготовленных зрителей. Разумеется, в конкурентной борьбе с экранными искусствами и интернетом за активных молодых людей постмодернистской эпохи необходимы радикальные меры обновления древнего искусства. Вот и приходится театрам доказывать, что живое посещение, связанное с массой неудобств, необходимостью предпринимать определенные усилия и нести серьезные затраты, все равно лучше, чем дистанционное потребление цифровых суррогатов.

Театры пытаются «стряхнуть пыль» и повысить свою актуальность в модных кругах, привлекая музыкально-драматургический материал, способный возбудить любопытство своей новизной или малой известностью. Активно используется фактор зрелищности как проверенный манок для привлечения новой, развлекающейся публики, воспитанной на спецэффектах коммерческого кино. В целях создания большей привлекательности постановщики активно «переосмысливают» известные произведения, а порой и радикально меняют их авторскую концепцию, например, заменяя оригинальные трагические финалы сказочными хеппи-эндами [О театре / «Геликон-опера»]. Получают распространение и необычные форматы представлений (в публичных пространствах вне театра, с вовлечением зрителя в действие и т.п.) [О театре / «Новая Опера»].

Театр, как известно, вообще искусство не вечное, сиюминутное. Он живет здесь и сейчас и, в отличие, скажем, от классической музыки, всегда должен быть новым и актуальным. А потому постоянные поиски в драме воспринимаются как должное, нечто само собой разумеющееся. Другое дело — опера, театральный жанр, тесно связанный с академической музыкой и обычно воспринимаемый как символ классического искусства, призванный сохранять и транслировать художественные традиции и ценности. Изменения, происходящие в музыкально-театральной сфере и ее отношениях с публикой, особенно заметны и представляются нам весьма значимыми.

Эти значимые изменения стали происходить в московской театрально-музыкальной жизни с начала 1990-х годов, когда она серьезно обогатилась благодаря открытию двух новых музыкальных

театров — «Геликон-оперы» (1990) и «Новой Оперы» (1991). Оба музыкальных театра «новой волны» смело экспериментируют с необычными форматами (спектакли-концерты и фильм-опера в «Геликоне», «перевернутые концерты» в «Новой Опере» и проч.). Активно развиваются и смежные линии — конкурс молодых оперных режиссеров, онлайн-трансляции, образовательные программы, в том числе в различных форматах для взрослых и детей разного возраста.

Прошедшие годы показали, что в конкурентной среде чрезвычайно насыщенного столичного театрального рынка эти два театра сумели найти свою нишу, предложив нечто особенное — возможность удивительно легкого приобщения к такому непростому для восприятия музыкально-театральному искусству без утомительного занудства оперной статики. Для многих людей, которые прежде не считали оперное и балетное искусство важной частью своей жизни, а может, и вообще не интересовались театром, эти театры стали своего рода *порталом в волшебный мир искусства*.

Нестандартные творческие программы театров, ставших модными благодаря публичному отказу от «нафталина», обновлению традиции и поиску новых форм не только в искусстве, но и в общении со зрителем, наряду с готовой к эксперименту искушенной театральной публикой привлекают и «вновь обращенных» почитателей Мельпомены. Так формируется не то чтобы желанная для любого театра элитарная и платежеспособная аудитория, но скорее разношерстное сообщество опытных театралов и новых зрителей, которые, очевидно, по-разному понимают смысл театрального искусства и своих контактов с ним.

Изменения в публике и ее отношениях с театром порождают такую парадоксальную ситуацию, когда вдруг начинают собирать аншлаги спектакли, поставленные лет двадцать назад и давно переставшие приносить кассу. Театр прилагает усилия к обновлению искусства музыкального театра, предлагая новаторские идеи и постановки, а между тем растет популярность классического репертуара русской оперы.

Мы нашли объяснение этим тенденциям в особой мотивации развивающейся театральной публики, которая способна привлечь ее в театр не столько в поисках художественных впечатлений, сколько ради востребованных сегодня способов самопрезентации. Исследование показало, что в новой модели культурного потребления реализуется не

художественная, а социально-культурная функция театра. Подтверждается и «классическая» модель зрительского вкуса, в которой традиция и классика получают явное предпочтение перед экспериментом и новаторством. Были определены также основные тенденции и драйверы зрительской активности. В целом опыт «Геликона» и «Новой Оперы» в отношении со зрителем оказался поучительным. Он показывает, что даже тех людей, для которых общение с «высоким искусством» пока не входит в функцию досуга, нельзя считать потерянными для театра. Но прежде чем думать о том, как актуализировать этот зрительский потенциал, мы попытались понять, что представляет собой эта нетипичная аудитория двух нетипичных театров.

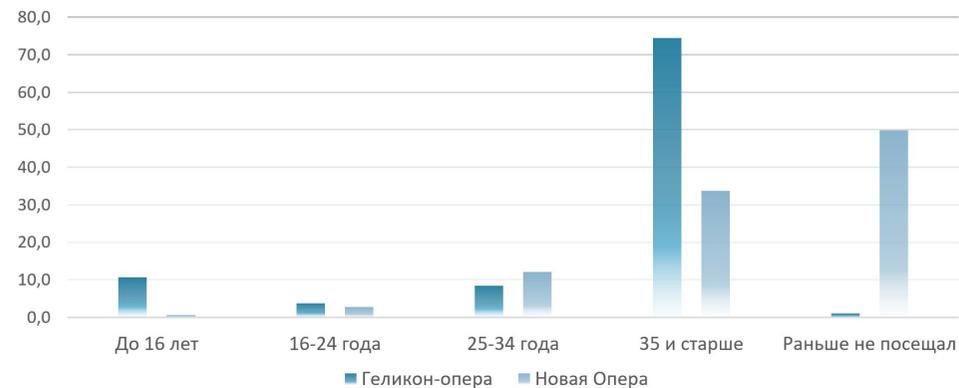
Аномалии аудитории новых музыкальных театров

Анализ данных опросов зрителей «Геликон-оперы» и «Новой Оперы» инструментальными методами математической статистики показал нетипичность публики этих музыкальных театров и ее своеобразие по ряду ключевых параметров.

Позднее приобщение к искусству, отсутствие стажа и опыта театрального потребления, относительно неширокая театральная эрудиция, предпочтение популярной классики и традиции новаторству — обычно такими характеристиками обладают представители малоподготовленной, эпизодической и случайной публики. Парадокс в том, что наши респонденты ведут себя как заядлые театралы, демонстрируя необычайно высокую зрительскую активность, причем тем более высокую, чем позже зритель был приобщен к театру и чем меньшим зрительским опытом он обладает.

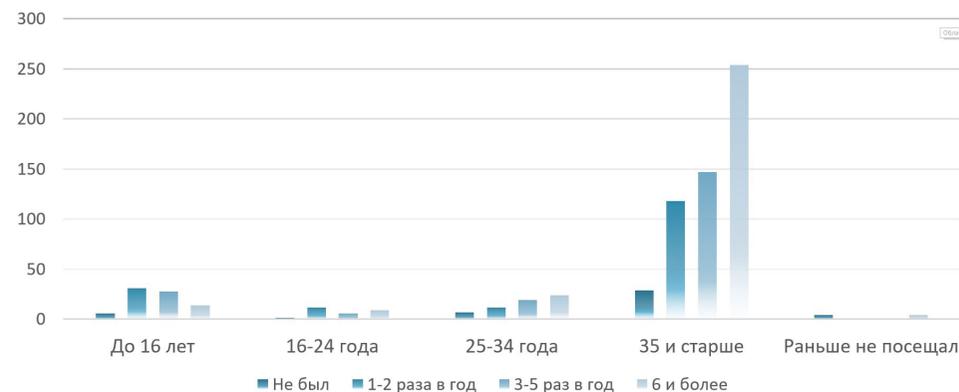
Эти несовместимые и необъяснимые на первый взгляд тенденции производят впечатление чего-то «аномального» и совершенно противоположного тому, как «должно быть». Между тем когда-то, изучая феномен первых российских антреприз 1990-х годов, мы уже встречались с чем-то похожим. Тогда мы обратили внимание, что в театре всегда есть зрители, демонстрирующие стремление и способность к восприятию сложного художественного текста в конкретной ситуации, при том что косвенные признаки (поведенческие характеристики, малый театральные опыт, характеристики вкуса и отношение к другим произведениям искусства) выдавали

Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству



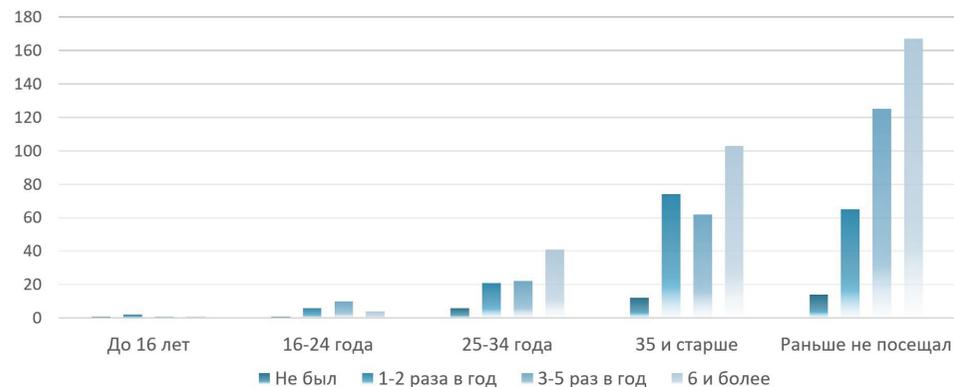
Ил. 1. Возраст приобщения к театральному искусству зрителей двух театров (в % к числу ответивших)

Fig. 1. The age of introduction to the theatrical art of the audience of two theatres (as % of the number of responses)



Ил. 2. Возраст приобщения к театральному искусству и театральная активность (Геликон-опера) (в % к числу ответивших)

Fig. 2. The age of introduction to the theatrical art and theatrical activity (Helikon Opera) (as % of the number of responses)



Ил. 3. Возраст приобщения к театральному искусству и театральная активность (Новая Опера) (в % к числу ответивших)

Fig. 3. The age of introduction to the theatrical art and theatrical activity (The Novaya Opera Theatre) (as % of the number of responses)

в таких зрителях низкий уровень театральной подготовленности. Эти зрители — как мы их тогда назвали, «аномалы» — особенно часто встречаются на престижных или статусных мероприятиях, привлекательных для бомонда или модной тусовки. Тогда была высказана гипотеза, что этот нестандартный тип зрительского поведения провоцируется особым позиционированием художественного продукта, рассчитанным на внимание статусных референтных групп, для которых возможность различения тонких нюансов художественного продукта есть непереносимое условие потребительского выбора [Голубовский, 1998, с. 260]. Эти же произведения становятся желанными для той культурной и квазикультурной публики, которая хочет быть в курсе и соответствовать высоким стандартам культурной элиты.

Мотивация культурного потребления

Наша трактовка этих фактов опирается на концепцию мотивации как совокупности движущих сил (мотивов) и механизмов, побуждающих субъект к действию и составляющих ту или иную стратегию достижения конечной цели. Мотив — это причина, которая лежит в основе выбора действия, он всегда направлен на удовлетворение

определенной потребности, осознаваемой или нет. Структура мотива такова: потребность — эмоциональное побуждение к действию — предмет — потенциальные способы достижения. Именно поэтому культурно-досуговый выбор человека при наличии ряда альтернатив обычно инициирован не столько желанием увидеть или сделать что-то конкретное, сколько стремлением удовлетворить определенную потребность. Собственно, это означает, что поведение человека в пространстве культуры не случайно, в его основе всегда лежат причины, которые и подлежат изучению.

Потребности, реализуемые в культурном потреблении, не могут быть сведены исключительно к художественной сфере. Посещение культурных мероприятий может являться также средством поддержания престижа, символом или знаком принадлежности к определенной социальной страте или стилю жизни [Bourdieu, 1977]. Вот и зафиксированная в исследовании публики новых музыкальных театров необычная картина культурной активности вдруг ясно показала: то, что вчера воспринималось как аномалия, сегодня становится нормой, и кроме тех традиционных потребителей искусства, которых по умолчанию подразумевают критики, социологи и даже маркетологи, сегодня в массовом масштабе появляются другие.

Тенденция получает свое объяснение в том, что в цифровую эпоху театр привлекает новую публику не только искусством, но и своими социально значимыми функциями и возможностями. Механизм реализации потребностей новых зрительских страт состоит в актуализации особой зрительской мотивации, а следствием становится распространение «классической» модели вкуса, которая объясняет, почему в новой публике оперно-балетного искусства так сильна тяга к традиции и классике.

Символ приобщения, статус, престиж, самопозиционирование... — такая многовекторность собирательного понятия означает, что то, что мы условно называем статусно-символической мотивацией, на самом деле является разветвленной системой мотивов разного уровня и различной социально-психологической природы. Эта мотивационная система и ее структура достойны отдельного исследования, но, конечно, не в рамках данной статьи.

Ранее нам удалось при помощи точных аналитических методов выявить три принципиально разных, ключевых типа мотивации

потребления искусства: рекреационную, содержательную (художественную) и символическую (статусную) [Ушкарёв, 2018, № 5]. При этом была установлена далеко не очевидная закономерность: содержательная мотивация (интерес к спектаклю и его характеристикам) способствует культурной активности потребителей искусства, повышая частоту посещения театра или других культурных институций; рекреационная мотивация (желание отдохнуть, провести время в приятной компании, либо отсутствие артикулированных причин посещения) явно ей препятствует, а символическая (факт посещения как символ приобщения к высокому искусству или маркер социального статуса) оказывается амбивалентной, то есть в разных условиях может становиться как положительным, так и отрицательным фактором посещаемости.

В целом такое мотивационное объяснение культурной активности понятно, оно вписывается в современные концепции социального функционирования искусства и не противоречит здравому смыслу. Именно такую трактовку мы до сих пор считали нормой. Однако мотивация, в отличие, скажем, от возраста или уровня образования, не является неотъемлемым атрибутом зрителя, и те или иные ее типы могут актуализироваться в зависимости не только от особенностей самого художественного продукта, но и обстоятельств его потребления. Это значит, что один и тот же человек может играть разные зрительские роли в зависимости от ряда факторов, в том числе от мотивов обращения к искусству и их источника: потребности ли в простом развлечении, в социальном позиционировании или в удовлетворении потребностей более высокого уровня, связанных с творческой самореализацией и приращением культурного капитала [Ушкарёв, 2018, т. 15. № 2].

На сегодняшний день в науке нет единого понимания роли мотивации в культурном потреблении. Некоторые исследователи считают мотивацию, представляющую собой набор актуальных мотивов какого-либо действия, самостоятельным фактором культурного потребления, другие полагают, что мотивация полностью определяется традиционными драйверами потребительского поведения, например культурным капиталом [Brida, Dalle-Nogare, Scuderi, 2014]. Пессимистическая точка зрения исходит из того, что привлекательность психологических мотивов для объяснения посещаемости исполнительских искусств разрушается статистической нестабильностью этих моделей и не может конкурировать с социально-демографическим подходом

[Hager, Korczynski Winkler, 2011, p. 19]. Действительно, объяснения культурной активности с позиций социальной демографии по своей прямолинейной однозначности превосходят мотивационные модели. Но не потому, что фактор мотивации менее важен, а потому что он, в отличие от социально-демографических параметров, не является неизменной и легко измеримой характеристикой человека. При этом социально-демографические признаки сами по себе вообще ничего не объясняют, они только отражают влияние неизвестных истинных причин. Все это доказывает только то, что до сих пор мы не обладаем адекватными методами для измерения этих самых истинных причин, но это не является поводом для возврата науки на исходные позиции.

Альтернативная модель приобщения к искусству

С давних пор известно, что общение с искусством дает личности приращение культурного капитала и ряд других нематериальных приобретений. Вне зависимости от собственной успешности и благосостояния (то есть наличия финансового капитала), культурный человек приобретает в глазах окружающих некий символический капитал, с которым не могут соперничать материальные блага. В современной социально-культурной ситуации именно эти «побочные» символические эффекты культурного потребления обретают реальную ценность и могут становиться главной целью обращения к искусству. Необычность этой модели состоит в том, что потребление искусства рассматривается не как цель, а преимущественно как средство, инструмент культурной самоидентификации. Поэтому важно не то, какие художественные впечатления были получены, а то, насколько развитой стала личность и, главное, как это можно конвертировать в социально значимые сертификаты. Центр тяжести культурной активности в такой альтернативной модели переносится с утомительного и продолжительного процесса накопления культурного капитала в усвоенном состоянии на приобретение социально признаваемых подтверждений его наличия.

Объясняя модель вкуса новой публики, вспомним Левина Шюккинга, который видел причину изменения вкусов в переносе «центра тяжести искусства в сторону иных социальных сил» [Шюккинг, 1928,

с. 38]. По сути, так и есть: мы наблюдаем не перерождение аудитории, а актуализацию новых страт, ранее к театру не приобщенных и потому не попадавших в поле зрения социологов и искусствоведов. Представители этой публики, составляющие большинство в зрительской аудитории двух театров, очевидно связывают смысл культурного потребления с личностным ростом и желанием ощутить причастность к сокровищам мирового театрального и музыкального искусства. Это закономерно порождает систему репертуарных предпочтений, где традиция и классика получают явное предпочтение перед экспериментом и новаторством.

Объяснению традиционной модели вкуса развивающихся зрителей служит и тот факт, что они публично декларируют интерес в основном к популярным образцам, к тому, о чем каждый человек имеет хотя бы минимальное представление, — к художникам «Родной речи», растиражированной популярной классике. Не будучи в достаточной степени оснащенными для восприятия сложных явлений искусства, они применяют к произведениям высокой культуры тот код, который дает им восприятие объектов повседневного окружения [Шапинская, Кагарлицкая, 2003].

В стремлении человека к самопрезентации путем приобщения к ценностям культуры и значимым культурным событиям классика предстает не как содержательная характеристика театрального репертуара, а в совершенно ином виде — как культурный феномен и олицетворение высокого искусства. Этим же символическим значением для большей части новой и малоподготовленной публики наделяется и сам акт посещения театра. Такое сочетание мотивов и предпочтений — почувствовать причастность к высокой культуре путем приобщения к классике и традиции — стало сегодня весьма распространенным явлением.

Полученный результат не случаен. Ту же картину ориентации на классику как символ приобщения к мировой культуре мы наблюдали в публике МАМТ [Публика оперы и балета, 2023, с. 49] и даже в аудитории посетителей Государственной Третьяковской галереи [Ушкарёв, 2018, т. 15, № 4]. Тогда мы впервые сделали вывод, что для большинства начинающих и малоподготовленных потребителей искусства посещение зачастую предстает как культурно-престижный акт, символ приобщения к высокому искусству или значимым культурным

событиям. При этом в группах более опытных посетителей символическая мотивация если и присутствует, то чаще сочетается с содержательными мотивами, имеющими непосредственное отношение к художественному продукту. Ну а среди наиболее искушенных потребителей искусства содержательная мотивация явно преобладает. То есть по мере повышения частоты посещения и накопления опыта общения с искусством значимость содержательных мотивов растет, а ориентация на престиж посещения снижается.

Так происходит потому, что содержательный и символический — в некотором роде взаимоисключающие типы мотивации — связаны между собой значимой обратной корреляционной связью (Ро Спирмена = $-0,3$ при статистической значимости более 99%). То есть между ними есть определенный баланс, и повышение мотивированности посещения театра содержательным художественным интересом к спектаклю или его компонентам в тенденции ведет к снижению символической мотивации. Справедливо и обратное.

В этом смысле наиболее существенная разница между аудиторией МАМТа и публикой новых музыкальных театров состоит в том, что в МАМТе символический тип мотивации мы отмечали в основном среди молодежи, тогда как в публике «Геликона» и «Новой Оперы» символически мотивированной оказывается подавляющая часть зрителей — в основном люди вполне взрослые. Но суть, конечно, не в возрасте, а в том, что и те и другие — неофиты, пока обладающие минимальным стажем театральных посещений и соответствующим опытом.

Мотивированные не столько желанием гедонистических или эстетических наслаждений традиционных театралов, сколько стремлением обрести символический капитал путем необременительных контактов с высоким искусством, новые зрители проделывают путь от полного безразличия к театру, еще вчера владевшего ими, до состояния почти искушенного модника-театрала, минуя «длительные диспозиции ума и тела, самоотречение и усилия над собой» [Бурдые, 2002, с. 61]. Вероятно, путь этот оказывается для них столь увлекательным, что они возвращаются на него снова и снова, а символическая и рекреационная мотивации, выполнив роль начального триггера интереса к театру, постепенно уступают свое место более содержательной комбинации мотивов. Так что нет ничего удивительного в том, что путь к социальному позиционированию и самоидентификации через

культурное потребление становится все более востребованным даже вопреки (а может быть, благодаря) росту цены посещения театра.

Символическое культурное потребление

Итак, многими зрителями — особенно из тех, кто недавно приобщился к искусству театра, — культурное потребление рассматривается как один из инструментов создания позитивного образа личности. Разумеется, оно не должно пропасть втуне, и главным итогом посещения должны стать документированные подтверждения причастности к культурной жизни: селфи в зрительном зале, статусы, блоги, лайки, комментарии и прочие признаки и «сертификаты» символического капитала. Подчеркнем, символическим значением в данном случае наделяется не произведение искусства, а сам факт его потребления.

Неслучайно в ходе эмпирических исследований мы подтверждаем тот факт, что разнообразная околотеатральная активность в соцсетях сегодня становится существенным фактором роста частоты посещения театра и в целом культурной активности [Публика оперы и балета, 2023, с. 59]. Благодаря социальным сетям и интернету, активно предлагающим своим пользователям инструменты самопрезентации, само слово «статус» в большой мере потеряло изначально социальную окраску, связанную с положением человека в социальной иерархии, и обрело значение актуального состояния. Его надо поддерживать — в том числе причастностью к искусству, богеме, стилю — и постоянно подтверждать в сетях.

Эти факты позволяют сделать вывод, что нынешний театральный бум — явление, увы, не художественное, а преимущественно социальное, во многом спровоцированное процессами цифровизации и социальными сетями, усиливающими интерес к символическим аспектам общественной жизни и сокращающими дистанцию межличностных отношений. Так формируется модель культурного потребления, в основе которой лежат внехудожественные социальные мотивы.

Наши последние опросы убедительно показали, что эта модель в силу ее распространенности — а в театральном-музыкальном публическом пространстве она уже получила эмпирическое подтверждение — более не может считаться маргинальным исключением из правил или аномалией, искажающей картину отношений человека с искусством. Высокая

эффективность символической мотивации в качестве драйвера приобщения к искусству изначально не расположенных к искусству людей заставляет нас сделать вывод о явной недооценке ее позитивной роли и несправедливости негативной коннотации этого явления.

Традиционно негативная коннотация статусной или символической мотивации потребления искусства связана с отрицанием самоценности искусства и превращением его в инструмент обозначения социального статуса в обществе, где «идентичность человека все более связывается с потребительскими практиками» [Радаев, 2005, с. 14]. Роль потребления не сводится только к удовлетворению потребностей, оно выражает отношение человека к вещам, идеям, другим людям, к миру в целом [Бодрийяр, 2019]. Но сегодня эти тезисы не раскрывают всех смыслов символического потребления искусства.

В художественной сфере некоторая аномальность зрительского поведения может быть вызвана не только желанием продемонстрировать принадлежность к «культурному классу», но и проявлением внутреннего стремления человека к самосовершенствованию. Ведь искусство является средством познания себя, социального позиционирования и самоидентификации личности. Фактически это признается наукой, и именно эта логика лежит в основе популярной идеи Джона Фалька о потребности в самоидентификации как основе мотивации музейных посетителей [Falk, 2012].

Вспомним также: П. Бурдьё писал, что произведение искусства имеет смысл и представляет интерес только для того, кто обладает культурной компетентностью, то есть знает код, которым закодировано художественное сообщение [Bourdieu, 1984, p. 2]. Но, как утверждал тот же Бурдьё, способность восприятия как форма «культурной дешифровки» не является априорной способностью человека! Эта способность приобретается в результате передачи культурных кодов через семейное воспитание и образование, а также в процессе культурного потребления [Bourdieu, 1984]. А значит, такое потребление, особенно при позднем приобщении к искусству, неизбежно происходит в отсутствие ключей, в попытках наверстать упущенное, дотянуться в результате проб и ошибок до желаемого результата.

Попытки разорвать этот замкнутый круг в стремлении к саморазвитию заставляют человека постоянно повышать планку интеллектуальности своего культурного потребления, обращаясь к произведениям,

которые не могут быть освоены при существующем опыте или уровне владения ключами. Такое поведение может выглядеть как аномальное или статусное, хотя на самом деле представляет собой те самые запоздалые «диспозиции ума и тела», усилия по овладению культурными кодами — не только языком искусства, но и семантикой социальных знаков и символов, которые «вырабатываются данным конкретным сообществом и обусловлены в конечном счете всей его историей» [Радаев, 2005, с. 12]. Такое культурное потребление уже само по себе становится производством символов, превращаясь в способ самореализации личности. Но это уже совсем другой, интеллектуально нагруженный содержательный мотив! [Ушкарёв, 2018, № 6].

Мотивации и культурный капитал

Нам удалось получить эмпирические доказательства связи культурного капитала и мотиваций, но не как взаимоподчиненных, а как самостоятельных, хотя и связанных между собой факторов культурной активности. Не будем подробно останавливаться на описании этих исследований, их основные результаты опубликованы [Ушкарёв, 2018, № 5; Ушкарёв, 2018, т. 15. № 2; Ушкарёв, 2019]. Однако в контексте настоящей статьи важен следующий вывод.

Утверждение о том, что культурный капитал полностью определяет мотивации потребительского поведения в искусстве, нам представляется заведомым упрощением. Культурный капитал, как показали наши расчеты, безусловно влияет на *меру содержательности* потребительской мотивации в искусстве. А в случае с публикой новых музыкальных театров именно связь с культурным капиталом объясняет, почему рекреационные и статусно-символические мотивы в большей степени характерны для посетителей, обладающих небольшим зрительским стажем, и почему по мере накопления зрительского опыта они все более дополняются (или замещаются) содержательными художественными мотивами.

Заключение

Современные тенденции социокультурной динамики аудитории театрално-музыкального искусства позволяют рассматривать

статусно-символическую модель культурного потребления как эффективный стартовый драйвер культурной активности, создающий условия для возникновения и роста содержательного интереса к искусству. Такая модель вовлечения в культурную жизнь новых участников способствует процессу расширенного воспроизводства аудитории и приобщению населения к искусству.

При всех положительных эффектах символической мотивации, которые убеждают в необходимости ее реабилитации в глазах деятелей искусства, надо признать и существование некоторых рисков от ее широкого распространения как для организаций искусства, так и для культурного потребления в целом.

Во-первых, символический тип культурной активности вызван к жизни не художественными, а социально-культурными процессами. Можно сказать, что он находится вне компетенции театра, который может воспользоваться ситуацией в своих интересах, но не может целенаправленно ее формировать. Чрезмерно полагаться на эксплуатацию социальных символических мотиваций неразумно: они могут оказаться ненадежным вложением.

Во-вторых, положительное влияние статусных и символических мотивов на культурную активность нестабильно по своей статистической значимости и даже может принимать отрицательную направленность. Можно предположить, что при появлении более убедительных альтернативных инструментов формирования позитивного образа личности, статусно и символически мотивированные посетители с большой вероятностью отвернутся от театра и предпочтут эти другие возможности. Впрочем, эта неустойчивость сдерживается тем, что с ростом зрительского опыта символическая мотивация способна замещаться содержательным художественным интересом, и это внушает оптимизм.

Культурная жизнь сегодня настолько динамична, что попытки ее объяснения исходя из прежних стереотипов заведомо обречены. Ситуация осложняется тем, что результаты, полученные в исследованиях локальных объектов, каждый из которых уникален, нельзя распространять на культурную жизнь в целом. Но эти сложности делают изучение взаимоотношений человека с искусством, поиски новых методов измерения и объяснения культурных явлений или процессов увлекательным квестом, который никогда не теряет актуальности.

Список литературы:

- 1 *Бодрийяр Ж.* Общество потребления / Пер. с франц. Е.А. Самарской. М.: AST Publishers, 2019. 330 с.
- 2 *Бурдьё П.* Формы капитала // Экономическая социология. 2002. Т. 3. № 5. С. 60–74.
- 3 *Голубовский А.Б.* Аномальное потребление и антреприза // Художественная жизнь современного общества: В 4 т. Т. 3: Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 260–266.
- 4 *Мангейм Дж.Б., Рич Р.К.* Политология. Методы исследования / Пер. с англ.; предисл. А.К. Соколова. М.: Весь Мир, 1997. 544 с.
- 5 О театре / «Геликон-опера» // Helikon.ru. URL: <https://www.helikon.ru/ru/page/o-teatre.html> (дата обращения 05.10.2024).
- 6 О театре / «Новая Опера» // Novayaopera.ru. URL: <https://novayaopera.ru/theatre/> (дата обращения 05.10.2024).
- 7 Публика оперы и балета: опыт эмпирического исследования зрительской аудитории Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко: Экспертно-аналитический доклад / ГИИ, СТД РФ; под ред. А.А. Ушкарёва. СПб.: Алетейя, 2023. 104 с.
- 8 *Радаев В.В.* Социология потребления: основные подходы // Социологические исследования. 2005. № 1. С. 5–18.
- 9 Театр и зритель в предлагаемых обстоятельствах: Экспертно-аналитический доклад / СТД РФ, ГИИ, ИЭ РАН; под ред. А.Я. Рубинштейна. М.: СТД РФ, 2019. 54 с.
- 10 *Ушкарёв А.А.* Аудитория художественного музея: аргументы потребительского выбора // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 4. С. 444–459. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459>.
- 11 *Ушкарёв А.А.* Культурная активность посетителей художественного музея: роль культурного капитала и мотиваций // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 69–78. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.5.26162>.
- 12 *Ушкарёв А.А.* Культурный капитал как драйвер потребления искусства // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 2. С. 178–187. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187>.
- 13 *Ушкарёв А.А.* Статусная мотивация потребления искусства // Культура и искусство. 2018. № 6. С. 1–12. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.6.26694>.
- 14 *Ушкарёв А.А.* Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019. 660 с.
- 15 *Ушкарёв А.А., Гедовиус Г.Г., Петрушина Т.В.* Две репрезентации публики Московского Художественного театра // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 5. С. 462–476. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-5-462-476>.
- 16 *Шапинская Е.Н., Кагарлицкая С.Я.* Пьер Бурдьё: художественный вкус и культурный капитал // Массовая культура и массовое искусство: «За» и «против» / Академия гуманитарных исследований; К.З. Акопян, А.В. Захаров, С.Я. Кагарлицкая и др. М.: Гуманитарий, 2003. С. 431–453.
- 17 *Шюккинг Л.Л.* Социология литературного вкуса / Пер. с нем. Б.Я. Геймана и Н.Я. Берковского; под ред. и с предисл. проф. В.М. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. 180 с.
- 18 *Bourdieu P.* Outline of a Theory of Practice / Transl. by R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 248 p.
- 19 *Bourdieu P.* Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / Transl. by R. Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984. 613 p.
- 20 *Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R.* How Often to a Museum? Motivations Matter // Bozen Economics & Management Paper Series. 2014. № 16. 25 p.
- 21 *Falk J.H.* Understanding Museum Visitors' Motivations and Learning // Motivation and Learning Styles. 2012. P. 106–127.
- 22 *Hager M.A., Koczynski Winkler M.* Motivational and Demographic Factors for Performing Arts Attendance Across Place and Form // Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly. 2011. XX (X). P. 1–23. <https://doi.org/10.1177/0899764011411095>.

References:

- 1 Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya* [Consumer Society], transl. from French E.A. Samarskaya. Moscow, AST Publishers Publ., 2019. 330 p. (In Russian)
- 2 Bourdieu P. Formy kapitala [Forms of Capital]. *Ehkonomicheskaya sotsiologiya*, 2002, vol. 3, no. 5, pp. 60–74. (In Russian)
- 3 Golubovskii A.B. Anomal'noe potreblenie i antrepriza [Abnormal Consumption and Enterprise]. *Khudozhestvennaya zhizn' sovremennoy obshchestva: V 4 t.* [The Artistic Life of Modern Society: In 4 vols.]. Vol. 3: Iskusstvo v kontekste sotsial'noi ekonomii [Art in the Context of Social Economy], ed. A. Ya. Rubinshtein. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, pp. 260–266. (In Russian)
- 4 Mangeim J.B., Rich R.K. *Politologiya. Metody issledovaniya* [Political Science. Research Methods], transl. from English, preface A.K. Sokolov. Moscow, Ves' Mir Publ., 1997. 544 p. (In Russian)
- 5 O teatre / "Gelikon-opera" [About the Theater / Helikon Opera]. *Helikon.ru*. Available at: <https://www.helikon.ru/ru/page/o-teatre.html> (accessed 05.10.2024). (In Russian)
- 6 O teatre / "Novaya Opera" [About the Theater / The New Opera]. *Novayaopera.ru*. Available at: <https://novayaopera.ru/theatre/> (accessed 05.10.2024). (In Russian)
- 7 *Publika opery i baleta: Opyt ehmpiricheskogo issledovaniya zritel'skoi auditorii Moskovskogo akademicheskogo muzykal'nogo teatra imeni K.S. Stanislavskogo i V.I. Nemirovicha-Danchenko: Ehkspertno-analiticheskii doklad* [The Opera and Ballet Audience: An Empirical Study of the Audience of the K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Musical Theatre: Expert and Analytical Report], State Institute for Art Studies, Union of Theatrical Figures of Russian Federation, ed. A.A. Ushkarev. St. Peterburg, Aleteya Publ., 2023. 104 p. (In Russian)
- 8 Radaev V.V. *Sotsiologiya potrebleniya: osnovnye podkhody* [Sociology of Consumption: Main Approaches]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2005, no. 1, pp. 5–18. (In Russian)
- 9 *Teatr i zritel' v predlagaemykh obstoyatel'stvakh: Ehkspertno-analiticheskii doklad* [Theatre and Spectator in the Proposed Circumstances: Expert and Analytical Report], State Institute for Art Studies, Union of Theatrical Figures of Russian Federation, ed. A. Ya. Rubinshtein. Moscow, STD RF Publ., 2019. 54 p. (In Russian)
- 10 Ushkarev A.A. Auditoriya khudozhestvennogo muzeya: argumenty potrebitel'skogo vybora [Art Museum Audience: Consumer Choice Arguments]. *Observatoriya kul'tury*, 2018, vol. 15, no. 4, pp. 444–459. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459>. (In Russian)
- 11 Ushkarev A.A. Kul'turnaya aktivnost' posetitelei khudozhestvennogo muzeya: rol' kul'turnogo kapitala i motivatsii [Cultural Activity of Art Museum Visitors: The Role of Cultural Capital and Motivations]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2018, no. 5, pp. 69–78. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.5.26162>. (In Russian)
- 12 Ushkarev A.A. Kul'turnyi kapital kak draiver potrebleniya iskusstva [Cultural Capital as a Driver of Art Consumption]. *Observatoriya kul'tury*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 178–187. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187>. (In Russian)
- 13 Ushkarev A.A. Statusnaya motivatsiya potrebleniya iskusstva [Status Motivation for Art Consumption]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2018, no. 6, pp. 1–12. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.6.26694>. (In Russian)
- 14 Ushkarev A.A. *Auditoriya iskusstva v sotsial'nykh izmereniyakh* [The Audience of Art in Social Dimensions]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2019. 660 p. (In Russian)
- 15 Ushkarev A.A., Gedovius G.G., Petrushina T.V. Dve reprezentatsii publiki Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra [Two Representations of the Audience of The Moscow Art Theatre]. *Observatoriya kul'tury*, 2020, vol. 17, no. 5, pp. 462–476. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-5-462-476>. (In Russian)
- 16 Shapinskaya E.N., Kagarlitskaya S. Ya. P'er Burd'e: khudozhestvennyi vkus i kul'turnyi kapital [Pierre Bourdieu: Artistic Taste and Cultural Capital]. *Massovaya kul'tura i massovoe iskusstvo: "Za" i "protiv"* [Mass Culture and Mass Art: Pros and Cons], Academy of Humanitarian Studies, K.Z. Akopyan, A.V. Zakharov, S. Ya. Kagarlitskaya et al. Moscow, Gumanitarii Publ., 2003, pp. 431–453. (In Russian)
- 17 Schücking L.L. *Sotsiologiya literaturnogo vkusa* [Sociology of Literary Taste], transl. from German B. Ya. Geiman, N. Ya. Berkovsky, ed., preface prof. V.M. Zhirmunsky. Leningrad, Academia Publ., 1928, 180 p.
- 18 Bourdieu P. *Outline of a Theory of Practice*, transl. R. Nice. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. 248 p.
- 19 Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, transl. R. Nice. Cambridge, Harvard University Press, 1984. 613 p.
- 20 Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R. How Often to a Museum? Motivations Matter. *Bozen Economics & Management Paper Series*, 2014, no. 16. 25 p.
- 21 Falk J.H. Understanding Museum Visitors' Motivations and Learning. *Motivation and Learning Styles*, 2012, pp. 106–127.
- 22 Hager M.A., Kopczynski Winkler M. Motivational and Demographic Factors for Performing Arts Attendance Across Place and Form. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 2011, XX (X), pp. 1–23. <https://doi.org/10.1177/0899764011411095>.

УДК 7.01

ББК 71; 77.5

Тан Чжунцян

Аспирант, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корп. 4
ORCID ID: 0009-0007-6958-3565
ResearcherID: LSJ-8497-2024
tangzhongqianmgy@mail.ru

Ключевые слова: современная китайская эстетика среды, древнекитайская эстетика среды, единство Неба и человека, китайский традиционный сад, город-сад, экология культуры, экологическая эстетика, эстетика культурной среды

Тан Чжунцян

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-58-77

Для цит.: Тан Чжунцян. Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня // Художественная культура. 2025. № 1. С. 58–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-58-77>.

For cit.: Tang Zhongqian. Beautiful China: Reprioritizing Cultural Ecology Discourse in the Middle Kingdom Today. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 58–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-58-77>. (In Russian)

Tang Zhongqian

PhD Student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 bld. 4 Lomonosovsky Av., Moscow, 119991, Russia
ORCID ID: 0009-0007-6958-3565
ResearcherID: LSJ-8497-2024
tangzhongqianmgy@mail.ru

Keywords: contemporary Chinese environmental aesthetics, ancient Chinese environmental aesthetics, 'the unity of Heaven and humanity', Chinese traditional garden, garden city, cultural ecology, ecological aesthetics, cultural aesthetics

Tang Zhongqian

Beautiful China: Reprioritizing Cultural Ecology Discourse in the Middle Kingdom Today

Аннотация. В контексте глобального экологического кризиса конца XX — первой четверти XXI века экологическая эстетика отражает исследования и практику международного сообщества в области построения гармонического баланса между природной средой и жизнью социума. Акценты на красоте окружающей среды в большом количестве древних китайских книг и произведений искусства показывают, что эстетика среды не является новой концепцией в Поднебесной, а эстетическая ценность окружающей среды давно была признана в Древнем Китае. В статье на примере традиционных китайских садов объясняется содержание и применение концепции «единства Неба и человека» в древней и современной китайской эстетике окружающей человека среды. Работа актуальна для российского профильного читателя потому, что в Китае в последнее время наблюдается беспрецедентное внимание к вопросам экологического баланса, экологии культуры и эстетики культурной среды. Как это принято в Китае, в этой области разработана стратегическая долгосрочная программа развития, которая предполагает сохранение, развитие и при необходимости восстановление природно-культурной среды традиционного для истории Китая типа. Программа получила характерное название «Прекрасный Китай».

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

Abstract. In the context of the global environmental crisis of the late 20th and early 21st centuries, environmental aesthetics reflects the research and practice of the international community in building a harmonious balance between the natural environment and the life of society. The emphasis on the beauty of the environment in a large number of ancient Chinese books and works of art shows that environmental aesthetics is not a new concept in the Middle Kingdom, and that the aesthetic value of the environment was long recognized in ancient China. Using the example of traditional Chinese gardens, the article explains the concept of the 'unity of Heaven and humanity' and its application in the ancient and modern Chinese aesthetics of the human environment. The article is relevant to the Russian specialized reader because China has recently witnessed an unprecedented attention to the issues of ecological balance, cultural ecology and cultural environmental aesthetics. As is customary in China, the strategic long-term program has been developed in this area, which envisages the preservation, development and, if necessary, restoration of the natural and cultural environment of the traditional for Chinese history type. The program is characteristically called Beautiful China.

Введение. Концепция «единства Неба и человека» и природная среда

В российском и международном профильном сообществе, анализирующем проблемы природно-культурной среды существования и деятельности человека, сложилась определенная терминология для обсуждения этих вопросов. Так, в российской части еще в советское время, в 1970-е годы, в период реставрации садово-парковых ансамблей под Ленинградом, пострадавших во время Второй мировой войны, академиком Д. С. Лихачевым был введен сначала в инструментальном порядке, а затем и для теоретического обобщения термин «экология культуры». В международной аналитической практике для этого, примерно с того же времени в связи с экологическим кризисом начала 1970-х годов, стал использоваться термин «эстетика культуры» (cultural aesthetics), введенный признанным теоретическим лидером этого направления А. Берлеантом. В Китае эту линию продолжает его ученик по стажировке в США и подготовке материалов его диссертации профессор Лю Юэди, разработавший концепцию «эстетики жизни», включающую в себя анализ как микросредового, так и макросредового окружения человека. Однако следует заметить, как неоднократно подчеркивал профессор Лю Юэди, что в Китае инструменты современной аналитической эстетики с необходимостью соединяются с древней культурой аутентичной философско-эстетической рефлексии.

Прежде всего здесь важен принцип «единства Неба и человека»⁽¹⁾ — важный мотив в традиционной китайской философии. Он относится к гармонии и единству отношений между человеком и окружающей

средой, позволяет осмыслить баланс и порядок во Вселенной. Этот принцип отражает понимание гармоничных взаимоотношений человека и человека, человека и общества, человека и природы в Древнем Китае, концентрирует результаты постижения всего сущего во Вселенной, места в ней социума, а также отдельного человека. В этом качестве описываемая концепция сохраняет свое принципиальное значение, в современном Китае интегрируется с данными наук о природе и теориями гармоничного экологического дизайна среды человеческого существования. Содержание этого принципа актуально также и для других культурных регионов, поэтому имеет смысл вновь вернуться к его переосмыслению и поделиться результатами нового взгляда на древнекитайские идеи с представителями других культур.

Начало формирования этой мировоззренческой и по происхождению космологической позиции возможно установить в период более ранний, чем время правления династии Цинь (221–201 гг. до н.э.). Например, в книге «Дао Дэ Цзин»⁽²⁾ мы видим развернутое метафорическое и насыщенное многими смыслами выражение уважения к небесам, земле и всему сущему, а также осознание гармонии жизни в этом мире. Во времена династии Хань (202–220) в книге Ван Чуна⁽³⁾ «Лунь хэн»⁽⁴⁾ были выдвинуты идеи «взаимодействия между Небом и человечеством»⁽⁵⁾. Эти позиции в совокупности заложили основу для формирования концепции «единства Неба и человека».

(1) Единство Неба и человека (тяньжэньхэи, кит. 天人合一) — китайская философская идея, разработанная конфуцианской, даосской и буддийской школами, ставшая на исторической территории, которая совершенно не случайно получила самоназвание Поднебесной, одним из общих фундаментальных культурно-психологических устоев. Небо относится как к небесному своду, так и к природе и Вселенной в целом; например, даосизм говорит о Небе, которое в основном относится к природе и Вселенной. В то же время оно относится к сфере, где человек и Дао становятся единым целым, где «небо и земля рождаются вместе со мной, и все вещи едины со мной». Небеса и человек здесь не являются «дуалистическими» в западном философском смысле. В традиционной китайской философии Небо (все в мире) и человек не являются антагонистичными и вообще разделенными; «человек» — это часть природы (Вселенной). Поэтому осуществление «единства Неба и человека» можно понимать как гармонию (хэ 和) в конфуцианском смысле.

(2) «Дао дэ цзин» (кит. упр. 道德经, пиньинь Dào Dé Jīng, «Книга пути и достоинства») — основополагающий источник учения даосизма и один из выдающихся памятников китайской мысли, оказавший большое влияние на культуру Китая и всего мира. Основная идея этого произведения, понятие дао, трактуется как естественный порядок вещей, не допускающий постороннего вмешательства, «небесная воля».

(3) Ван Чун (кит. упр. 王充, пиньинь Wáng Chōng, ок. 27–104), взрослое имя Чжунжэнь (仲任) — китайский философ-энциклопедист времен империи Хань.

(4) «Лунь хэн» (кит. упр. 论衡, пиньинь Lùn Héng, «Критические рассуждения»), также известный по многочисленным переводам на английский, представляет собой обширный классический китайский текст Ван Чуна. Впервые опубликованный в 1980-е годы, он содержит критические эссе по естествознанию и китайской мифологии, философии и литературе. Название Лунхэн сочетает в себе лунь 論 или 论 — «обсуждать; дискутировать; принимать решения; определять; упоминать; учитывать; рассматривать» — и хэн 衡 — «поперек; балансир; взвешивать; измерять; судить; ценить».

(5) Взаимодействие между Небом и человечеством (кит. упр. 天人感应, пиньинь Tiān rén gǎn yīng, Тянь-жэнь гань-инь) — это набор доктрин, сформулированных китайским ученым из династии Хань Дун Чжуншу (179–104 гг. до н.э.), которые в то время стали основой для

Это отличается от того, что отстаивают в настоящее время представители западной экологической эстетики, такие как признанный лидер современной западной эстетики дикой природы (aesthetics of wild nature) А. Карлсон⁽⁶⁾ и некоторые другие авторы: «...Природная среда, в том смысле, что она не была разрушена или изменена человеком... имеет определенную эстетическую природу» [Carlson, 2000, p. 72]. С точки зрения же традиционной китайской эстетики по-настоящему ощутить красоту природы можно только в том случае, если вы полностью погружены в нее, а не придерживаетесь всего лишь интеллектуального отношения к природе или относитесь к ней как к внешнему объекту [Peng, 2001, p. 53].

В Китае в период традиционного ведения хозяйства уже зародилось разделение функций и значений в общем единых в происхождении хозяйственных предметов и предметных зон. Ключевым явлением стал китайский сад [Chen, 2007, p. 27]. В процессе развития сельского хозяйства и животноводства в вольерах функция обеспечения средствами к существованию постепенно ослабевала, в то время как появлялась функция среды обитания. Когда на этой земле не только работают ответственные за управление и уход, но также и живут на ней, формируется то, что впоследствии называется садом — «идеальная среда обитания человека, созданная человеком» [Chen, 2007, p. 313].

Гармоничное воплощение человека и природы в Древнем Китае

Ранние китайские сады были личными садами императора или членов его семьи. Чтобы жить в них было комфортно, в садах должно было быть построено большое количество домов. Главной отличительной

принятия решения о легитимности монарха. В то же время, согласно конфуцианской школе мысли, взаимодействие между Небом и человечеством обеспечивало систему сдержек и противовесов для правящего монарха. Это ключевое понятие китайской культуры, означающее «корреляционный резонанс; стимул и реакция; моральное возмездие».

- (6) Современная западная эстетика среды поделена на два субполя: эстетику культурного пейзажа (cultural landscape) во главе с А. Берлеантом и эстетику дикой природы, ключевым разработчиком критериального подхода к которой и стал А. Карлсон [Carlson, 2000], автор многих публикаций на эту тему.

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

чертой императорского сада стали его размеры и чрезвычайная роскошь. Самым известным императорским садом этого периода был сад дворца Афангун⁽⁷⁾. Согласно китайским историческим записям в начале правления своей династии Цинь Шихуанди⁽⁸⁾ намеревался продемонстрировать свой вновь построенный большой дворец, чтобы потрясти всю страну и образно передать богатство и мощь империи. Таким образом, дворец Афангун стал беспрецедентным по масштабам, в нем работало более 700 000 человек, насчитывалось около 300 построек на общей площади 150 000 квадратных километров, что эквивалентно 20 размерам Запретного города в Пекине.

В отличие от императорских садов частные сады создавались вокруг загородных домов представителей среднего класса, таких как литераторы или местные состоятельные люди. В переводе с китайского такая постройка может быть названа «дом с соломенной крышей в сельской местности». Такой дом строился как место временного проживания людей во время игр и отдыха на природе, эти функции загородный дом для городского человека сохранил и теперь. Что касается сада вокруг дома, то он продолжал эти функции и был собственно местом развлечения, отдыха и созерцания на природе. Это укрепило и укоренило подобные функции сада в китайской культуре.

Некоторые изменения в эстетическом отношении к природе произошли в эпоху правления династий Вэй и Цзинь (220–420). Под влиянием учения сюань-сюэ⁽⁹⁾ произошло переосмысление природы, люди

- (7) Дворец Афангун — шедевр китайского зодчества и символ Циньской эпохи, был построен в 212 году на южном берегу реки Вэйхэ у подножия горы Лишань. Это первый дворец, который был возведен по приказу императора Цинь Шихуанди, объединившего земли Китая и начавшего строительство Великой Китайской стены. Название дворца, Афангун, переводится как «рядом со столицей». Время практически полностью разрушило дворец. В 1995 году он был отстроен заново на своем историческом месте. В этом можно видеть культурную тенденцию Второго Просвещения в Китае, важной чертой которого являлось обращение к собственному культурному наследию.
- (8) Цинь Шихуанди (Цинь Шихуан) — первый император династии Цинь, правивший в 221–207 годах до н.э. Он поделил всю землю своего государства на 36 областей, каждую из которых возглавлял наместник, назначаемый им лично. Для укрепления императорской власти в Китае были изданы единые законы и введена в обращение единая монета. Цинь Шихуан также совершил военные походы на соседние государства и противостоял кочевым племенам гуннов.
- (9) Сюань-сюэ (кит. 玄學, буквально — учение о сокровенном) — философское учение III–IV веков в Китае, получившее также название «неодаосизм», представляющее собой синтез даосизма и конфуцианства.

были разочарованы реальным миром войн и раздоров в контексте социальных потрясений того времени, хотели бы дистанцироваться от них. Поэтому те, кто имел такую возможность, прежде всего известные представители интеллектуальной элиты (знаменитости), стали стремиться к уединенному образу жизни, оценивая пребывание на природе как средство выплеснуть свои внутренние эмоции.

Знаменитости были первыми, кто объединил ландшафты в форме садов, и они же воплотили идеальную среду обитания в форме садов. До этого периода императорские сады Китая были образцом садовой культуры. С этого времени сады превратились из личного пространства знати в материальный носитель духовной жизни, частные сады знаменитостей стали публичным культурным пространством.

По мнению знаменитостей периодов Вэй и Цзинь, ландшафт — это воплощение Дао⁽¹⁰⁾. В то время любовь к ландшафтам стала эстетической нормой традиционной китайской культуры. Появились и новые формы представления эстетического содержания ландшафта. Поскольку по понятным причинам невозможно наслаждаться излюбленным ландшафтом в любое время, для реализации этого желания люди стали переносить ландшафт в свой дом, создавая в нем специальные пространства⁽¹¹⁾. Следует заметить, что с этих пор такое явление, как закрытый сад, не зависящий от температурных и других климатических колебаний, стал неотъемлемой частью китайской эстетической культуры жилого и публичного пространства. Размеры частных садов периодов Вэй и Цзинь как в открытом, так и, тем более, в закрытом вариантах были гораздо меньше императорских садов и недостаточно большими, чтобы, перемещаясь по саду, в каждый момент времени посетитель наблюдал новые виды. Так утвердились новые принципы садового дизайна.

Например, обрамленный ландшафт (кит. 框景) использует каркасные конструкции, состоящие из дверей, окон или веток в садовом здании, чтобы подчеркнуть отдаленный ландшафт и создать визуальную

(10) Дао (кит. 道, буквально — путь) — одна из важнейших категорий китайской философии. В зависимости от контекста наиболее близкими интерпретациями термина могут быть такие понятия, как «общий предначертанный порядок мира», а также «совершенствование человека в постижении порядка мира». Первое значение в особенности было проработано классическим даосизмом, второе — классическим конфуцианством.

(11) В Европе гораздо позже появились аналоги, называемые «зимними садами».

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

красоту, подобную живописи. Разделенный ландшафт (кит. 隔景) относится к использованию рокария, деревьев, растений, стен, коридоров и т.д. для разделения сада на различные пространства и живописные места, что позволяет избежать взаимного влияния пейзажей каждого живописного уголка, тем самым увеличивая изменения композиции и эстетическое восприятие садового ландшафта. Например, мостики в садах часто используются для разделения неподвижных водных поверхностей, создания ощущения многослойности воды и расширения пространства, тем самым улучшая ландшафт сада. Узкий ландшафт (кит. 夹景) представляет собой принцип дизайна, который обычно применяется на небольших дорожках, образованных растениями, архитектурными формами или стенами с обеих сторон. Это означает, что линия обзора объекта наблюдения параллельна с обеих сторон и разделена непрерывными барьерами, чтобы сформировать более замкнутый коридор с более узким углом обзора. Используются осевые и перспективные приемы, чтобы увеличить глубину пейзажа, выделить сцену и направить линию взгляда.

Все это определило идеальную среду в ключевых деталях и стало традиционным выразительным инструментарием китайского садового дизайна [Zhou, 2008, p. 44]. Была выявлена наибольшая эстетическая ценность ограниченного пространства и усовершенствовано представление о выражении принципа «единство Неба и человека», что оставило в культурном наследии Китая его зримые концентрированные выражения, способствуя передаче его содержания через многие поколения.

В трактате «Юань» (кит. 园冶, «Искусство устройства садов») Ци Чэна⁽¹²⁾ упоминалось, что концепция создания сада основана на том, что «природа сама по себе очень естественна и элегантна, и нет необходимости тратить усилия для ее улучшения» [Ji, 2017, p. 23].

(12) Ци Чэн (кит. трад. 計成, упр. 计成, пиньинь Ji Chéng, 1582 — ок. 1642) — китайский мастер садового искусства, писатель, философ времен династии Мин. Его трактат «Искусство устройства садов» о древнекитайском садоводстве, первая монография по теории садового искусства в Китае (любопытно, что он вышел примерно в то же время, что и «Опыты» Ф. Бэкона, также основанные на садовой практике последнего), был опубликован в конце династии Мин. Книга состоит из трех томов с 235 рисунками, в ней рассматриваются принципы и специфические приемы строительства домов и садов, отражены и теоретически обобщены достижения садоводства Древнего Китая.

Это означает, что любая практика, нарушающая природный баланс, дао самой природы, в принципе неверна. Тем не менее сад не равен фрагменту дикой природы, в нем появляется то, чего не может быть в одном ограниченном месте; свойство быть одновременно естественным и превосходящим природу особенно заметно в технологии создания искусственных садов.

Современное применение классических китайских садов

Концепция эстетики среды, предлагаемая современными китайскими учеными, существенно отличается от западных, она прямо связана с современным применением древнекитайского философского принципа «единства Неба и человека»: так, например, статья Ду Вэймина⁽¹³⁾, профессора китайской истории и философии Гарвардского университета, называется «Непрерывность бытия». В этой статье он представил китайское видение природы и утверждал, что вера Китая в непрерывность существования является основной темой китайской онтологии и оказывает глубокое влияние на китайскую философию, религию, гносеологию, эстетику и этику⁽¹⁴⁾. Цзи Сяньлин⁽¹⁵⁾, известный китайский историк философии, предложил новое объяснение концепции «единства Неба и человека»: «Небо — это природа; человек — это человечество. Важнейшей задачей человечества является урегулирование взаимоотношений с природой, в противном случае в будущем человечество столкнется с трудностями в развитии и даже перестанет существовать» [Ji, 1997, p. 130].

- (13) Ду Вэймин (кит. 杜维明, пиньинь Dù Wéi Míng, род. 1940) — американский философ китайского происхождения, профессор гуманитарных наук и директор-основатель Института передовых гуманистических исследований Пекинского университета, почетный профессор и старший научный сотрудник Азиатского центра Гарвардского университета (США).
- (14) *Tu Weiming. The Continuity of Being: Chinese Visions of Nature // Confucianism and Ecology: The Interrelation of Heaven, Earth, and Humans / Ed. by Mary Evelyn Tucker and John Berthrong. Harvard, Mass.: Harvard University Press, 1998. P. 105.*
- (15) Цзи Сяньлин (кит. 季羨林, пиньинь Jì Xiàn Lín, другие имена, 1911–2009) — востоковед, лингвист, литературовед, синолог, буддолог, историк, педагог и общественный деятель. Перевел на китайский язык множество произведений классической мировой литературы, в том числе древнеиндийскую эпическую поэму «Шакунтала». Также он является автором статей, эссе, художественной прозы, публицистических очерков и стихотворений.

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

В условиях непрерывного развития материальной цивилизации требования людей к эстетике жизни также постоянно совершенствуются. Удовлетворения простых физиологических потребностей больше недостаточно. «Эстетическая шкала» стала общим стандартом окружающей среды и жизни [Liu, 2021, p. 104], возникла необходимость интегрировать экологическую эстетику в повседневную жизнь.

В связи с этим в современном Китае город Сучжоу достоин нашего внимания с точки зрения эстетической среды и жизни. Сучжоу, город окружного значения в провинции Цзянсу КНР, расположен в низовьях реки Янцзы, на границе с Шанхаем в восточном регионе. Сучжоу известен в Китае как «город садов». Классические сады в Сучжоу были построены в IV веке до н.э., и в настоящее время там насчитывается 108 полноценных классических китайских садов. Например, Сад скромного чиновника⁽¹⁶⁾ (кит. 拙政园), Сад мастеров сетей⁽¹⁷⁾ (кит. 网师园), Сад медленно текущего времени⁽¹⁸⁾ (кит. 留园), Вилла Хуаньсю⁽¹⁹⁾ (кит. 环绣山庄) были внесены ЮНЕСКО в список объектов Всемирного культурного наследия в 1997 году.

Проект «Вечерняя экскурсия по садам» в Сучжоу получил глобальную награду за инновационные проекты в области всемирного культурного наследия в 2023 году. Этот проект берет начало в 1990 году в Саду мастеров сетей и сочетает классические сады с современными цифровыми технологиями. Люди могут не только надеть традиционные китайские костюмы при посещении сада, но и насладиться

- (16) Сад скромного чиновника — один из самых известных и самый большой сад в Сучжоу. Считается одним из лучших садов во всем южном Китае.
- (17) Сад мастеров сетей получил репутацию одного из самых изящных садов в Китае. Сад демонстрирует мастерство китайских садовых дизайнеров по объединению природы и произведений искусства в уникальную по эстетическим качествам среду. Высокую оценку знатоков получили точные пропорции между основными композиционными деталями этого природно-художественного комплекса.
- (18) Сад медленно текущего времени — знаменитый классический китайский сад, построенный в 1593 году. Сад разделен на четыре тематические секции, соединенные крытыми переходами. Центральный сад окружен прудом с гротом, выполненным из желтого гранита.
- (19) Вилла Хуаньсю — китайский сад, в котором каменные скульптуры наиболее ярко демонстрируют спектр техник и эффектов, используемых в китайских садах. Здесь воссозданы пять главных гор Китая, что показывает мастерство создания ощущения огромного пространства на небольшой площади.

исполнением опер Куньцуй⁽²⁰⁾ и Пинтань⁽²¹⁾, а также артефактами традиционной китайской культуры, такими как сучжоуская вышивка⁽²²⁾. Если днем туристы могут только посетить сад, то вечером у них есть возможность комплексно ознакомиться с национальным культурным наследием. Проект «Вечерняя экскурсия по садам» позволяет современным людям ощутить связь с историей во времени и пространстве и погрузиться в жизнь старинных садов.

Практика «оживления» культурного наследия соответствует классической эстетике садов, органично сочетая охрану садового наследия с городскими инновациями, историческим и культурным образованием и т.д., а также постоянно повышая уровень защиты, исследований, демонстрации и распространения садового культурного наследия. Это стимулировало интерес современных людей к эстетике прошлого, а также способствовало развитию и сохранению традиционной китайской культуры.

Помимо вечерней экскурсии по Саду мастеров сетей, с 2020 года запущен проект вечерней экскурсии в Саду скромного чиновника. В Сучжоу также проводятся китайские свадьбы в садах и другие мероприятия, так что древние сады не остаются в прошлом, но поддерживают устойчивое развитие в современном Китае.

- (20) Куньцуй (кит. упр. 昆曲, пиньинь Kūnqǔ), Куньшаньская опера — одна из старейших из дошедших до наших дней разновидностей китайской оперы (классической музыкальной драмы). Возникла в уезде Куньшань провинции Цзянсу в конце династии Юань (1271–1368) — начале Мин (1368–1644). Отличается мягким и ясным вокалом, утонченными мелодиями. Жанр достиг вершины популярности в конце Мин — начале Цин (1644–1911) и оказал большое влияние на другие виды оперы. В 2001 году Куньшаньская опера была включена ЮНЕСКО в Список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества.
- (21) Пинтань (кит. упр. 评弹, пиньинь píng tán), также известный как Сучжоуский пинтань, является региональным вариантом цюйи и популярной формой музыкального/устного исполнительского искусства в китайском регионе Цзяннань, охватывающем южную часть провинции Цзянсу, северный Чжэцзян и Шанхай. Происходящий из Сучжоу, он представляет собой смесь китайских повествовательных музыкальных традиций пинхуа и танси, корни которых восходят к династии Сун, и влияния культуры Уюэ. Это искусство было включено ЮНЕСКО в список нематериального культурного наследия.
- (22) Сучжоуская вышивка (кит. упр. 苏州刺绣、苏绣, пиньинь Sū Zhōu cì xiù) — традиционная китайская двусторонняя вышивка, имеет более чем двухтысячелетнюю историю. Народное традиционное искусство города Сучжоу, провинция Цзянсу. Является одним из четырех известных стилей вышивки и одним из объектов национального нематериального культурного наследия. 20 мая 2006 года Государственный совет КНР утвердил включение сучжоуской вышивки в первую серию национальных списков нематериального культурного наследия.

«Город-сад» и «Прекрасный Китай»

Китайский эстетик Чэнь Ванхэн⁽²³⁾ пишет: «Большинство современных городских пейзажей являются следами покорения природы человеком, и у многих людей они вызывают отвращение. Сельскохозяйственный ландшафт, представляющий собой органичное сочетание природной среды и среды обитания, теоретически прекрасен, но он не является идеальной средой обитания. Суть в том, что сельскохозяйственный ландшафт не может удовлетворительно отражать культурную природу человечества. Только создав „город-сад“⁽²⁴⁾ в истинном смысле этого

- (23) Чэнь Ванхэн (кит. 陈望衡, пиньинь Chén Wànghéng, род. 1944) родом из Шаояна, провинция Хунань, доктор искусствоведения Университета Осаки, профессор (второй уровень) философского факультета Уханьского университета, заслуженный профессор школы городского дизайна Уханьского университета, научный руководитель докторантуры по эстетике, выдающийся эксперт, пользующийся специальными льготами Государственного совета, заместитель председателя Международного консультативного комитета Международной ассоциации прикладной эстетики, вице-президент Азиатского художественного общества.
- (24) Город-сад — градостроительная концепция, возникшая в начале XX века. Одним из первых описаний города-сада можно считать книгу «Города-сады будущего» английского социолога-утописта Эбенизера Говарда (впервые опубликована в 1898 году). Говард Эбенизер (Howard Ebenezer, 1850–1928) — британский философ и социолог-утопист; в книге «Города-сады будущего» описывает утопический город, где люди живут в гармонии с природой. Публикация привела к основанию движения «город-сад», а также к попыткам построения подобных городов в Великобритании в начале XX века. Следует заметить, что концепт «город-сад» восходит к работе итальянского социалиста-утописта Томазо Кампанеллы «Город Солнца» (1602, опубликована 1623); в современный период, что относится уже к практике воплощения этих утопических идей (напомним, что утопический социализм трактовался В.И. Лениным как один из источников марксистской идеологии (см.: Три источника и три составных части марксизма, 1913), концепт «город-сад» превратился в классический художественный образ поэзии нового типа, фиксирующий ожидания лучшего будущего (В.В. Маяковский. Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка, 1929: «...через четыре года здесь будет город-сад...»). Отметим, что поэзия Маяковского стала в период активного социалистического строительства в Китае частью стандартной образовательной программы и, видимо, в высокой степени инспирировала представления в китайской интеллектуальной среде о постсоциалистическом идеале природно-культурной среды. Мы должны заметить, что в Китае ничто не становится полностью прошлым, это — особенность китайской темпоральности культурной психики. В качестве примера можно привести характерный случай объединения исторического и острополитического нарративов в виде кампании «борьбы с Линь Бяо и Конфуцием», развернувшейся в Китае во время «культурной революции». Этот пример в школе эстетики МГУ, изучающей кросс-культурные проблемы, рассматривается как классический паттерн отношения к времени в Поднебесной (см. подробнее в коллективной российско-китайской монографии: Исследования эстетического опыта на границах культур / Под ред. Лю Юеди и С.А. Дзикевица. М.: Издательство МГУ, 2024).

слова, можно реализовать единство природы и культуры, экологическую и эстетическую ценность» [Chen, 2006, p. 547]. Упомянутый здесь «город-сад» не является садом в традиционном понимании Древнего Китая. Традиционный сад, как мы помним, состоит всего лишь из небольшого участка земли и предназначен для проживания и использования немногими людьми. В современном понимании сад — это целостная среда обитания, принадлежащая общему дому всего человечества.

В 1898 году британский исследователь Эбенизер Говард предложил концепцию строительства города-сада. Он считал, что активная городская жизнь может сочетаться с красотой сельской местности, образуя город-сад. В Китае концепция города-сада была впервые предложена известным ученым Цянь Сюэсэнем⁽²⁵⁾ в 1990 году и названа «городом гор и воды» (или «ландшафтным городом»). Горы и вода, как правило, относятся к природной среде, а города — к искусственной. Цянь Сюэсэнь выступал за объединение китайских поэм о горах и воде, классических китайских садов и китайских пейзажных картин, чтобы вернуть людей к природе.

В модели городов будущего Китая в XXI веке, созданной Цянь Сюэсэнем, стандарты для городов-садов в точности соответствуют элементам строительства современных китайских городов-садов, таким как удобство общественных сооружений и транспорта, контроль загрязнения окружающей среды в результате поездок на личном автомобиле, зеленая зона естественной экологической среды, а также широта общественной жизни и характерные черты китайской культуры.

Создание городов-садов планировалось с 1992 года, и в 2004 году было официально объявлено о создании национальных экологических городов-садов. В современном Китае есть четыре «города-сада»: Нанкин⁽²⁶⁾,

(25) Цянь Сюэсэнь (кит. 钱学森, пиньинь Qián Xuésēn, 1911–2009) — китайский ученый, ключевая фигура в создании межконтинентальных баллистических ракет, участник космической программы США и основоположник космической программы Китая.

(26) Нанкин (кит. 南京, пиньинь Nánjīng, палл. Наньцзин, буквально «южная столица») — город субпровинциального значения в провинции Цзянсу (КНР), место пребывания властей провинции. Бывшая столица Китая при нескольких императорских династиях, а также столица Китайской республики; порт в низовьях реки Янцзы. Расположен в восточной части страны, в 260 километрах к северо-западу от Шанхая. Крупный промышленный и культурный центр КНР.

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

Чанчунь⁽²⁷⁾, Ханчжоу⁽²⁸⁾ и Куньмин.⁽²⁹⁾ Эти города-сады полностью соответствуют китайским «Национальным стандартам городов-садов». Кроме того, в современном Китае актуальна концепция «Прекрасного Китая», впервые предложенная на XVIII съезде Коммунистической партии Китая в 2012 году и ставшая уникальным направлением создания эстетики окружающей человека среды. «Прекрасный Китай» — ключевая концепция экологической цивилизации Председателя КНР Си Цзиньпина. В ней подчеркивается важность построения экологической цивилизации и ее интеграции в экономическое, политическое, культурное, социальное строительство и другие аспекты, направленные на содействие модернизации и гармоничному развитию человека и природы.

Заключение

В целом, в основе будь то концепции «города-сада» или «Прекрасного Китая» находится представление об идеальной среде обитания, созданной современными людьми. Эстетика среды наиболее полно проявляется как «эстетика жизни». Еще во времена китайской династии Сун художник Го Си⁽³⁰⁾ в книге «Линь Цюань Гао Чжи»⁽³¹⁾ предложил

(27) Чанчунь (кит. упр. 长春, пиньинь Chángchūn) — город субпровинциального значения в провинции Гирин КНР, место пребывания властей провинции. Город расположен в центре трех северо-восточных провинций на перекрестке третьего Европейско-Азиатского континентального моста.

(28) Ханчжоу (кит. упр. 杭州, пиньинь Hángzhōu) — город субпровинциального значения Китайской Народной Республики, столица провинции Чжэцзян. Согласно рейтингу британского журнала Nature по состоянию на 2022 год Ханчжоу занимал 19-е место среди научно-исследовательских центров мира.

(29) Куньмин (кит. упр. 昆明, пиньинь Kūnmíng) — городской округ в провинции Юньнань на юго-западе Китая, административный центр провинции. Название города происходит от самоназвания кочевников, живших в этой местности в доисторические времена. Во времена китайских империй Хань и Тан они перешли к оседлому образу жизни вокруг озера Дяньчи, на котором и располагается Куньмин.

(30) Го Си (кит. 郭熙, пиньинь Guō Xī, ок. 1020 — ок. 1090) — китайский художник эпохи Сун. Лучший китайский пейзажист XI века, вошел в историю искусства как завершитель традиции монументального монохромного пейзажа.

(31) Свои представления о живописи Го Си и высказывал, и записывал. Из этих отрывочных записей его сын Го Сы составил трактат, озаглавленный «Записки о высокой сути лесов и потоков» («Линь Цюань Гао Чжи»), который преподнес императору. Трактат состоит из двух частей: «Наставление о горах и водах» и «Тайны живописи». К этим двум главам Го Сы добавил собственное небольшое послесловие «О живописи». Согласно трактату художник считает картину своеобразным психологическим портретом автора, подчеркивая высокий смысл личности и благородства художника.

четыре элемента идеальной среды обитания (также основные идеи садового искусства): доступно для экскурсии (кит. 可行), доступно для просмотра (кит. 可望), доступно для игры (кит. 可游) и доступно для проживания (кит. 可居).

В настоящее время профессор Чэнь Ванхэн выделил пять элементов оценки благоприятности окружающей среды для человека. Сравним их по составу с традиционными элементами, чтобы увидеть преемственность и динамику эстетического отношения китайской культуры к среде человеческого существования: пригодность для проживания (кит. 宜居, означает, что природная среда и климат являются подходящими для проживания людей); удобство проживания (кит. 利居, относится к хорошо развитым общественным удобствам и транспорту в окружающей среде проживания); благополучие проживания (кит. 乐居, относится к ощущению благополучия людей); безопасность проживания (кит. 安居, основана на факторах безопасности различных параметров); гармоничность проживания (кит. 和居, основана на возможности людей полностью реализовать свои способности и качества в окружающих условиях без нарушения естественного баланса природы).

Мы видим, что программы развития среды существования и работы современных китайских теоретиков в этой области глубоко преемственны в отношении давно сложившихся представлений о гармоничной среде человеческого существования и следуют тому пути, который был открыт классическими философами Китая. Смысл этого заключен не во внешних признаках преемственности, а в ее глубокой обоснованности: основные природные факторы, в которых пребывает Китай много тысяч лет, остаются неизменными, как остаются неизменными психологические факторы и эмоциональные реакции человека.

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

Список литературы:

- 1 Конфуций. Суждения и беседы Конфуция / Пер. и сост. Л.С. Переломова. М.: Восточная литература, 2001. 180 с.
- 2 Лао-цзы. Дао Дэцзин: опыт русского перевода / Пер. с кит. К. Петросяна. Рига: Научно-популярное издание, 2019. 160 с.
- 3 Carlson A. Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture. New York: Routledge, 2000. 268 p.
- 4 阿诺德·伯林特. 环境与艺术: 环境美学的多维视野/刘悦笛等译. 重庆: 重庆出版社, 2007. 235. [À nuò dé bó lín tè. Huán jìng yǔ yì shù: huán jìng měi xué de duō wéi shì yě / Liú Yuè Dí děng yì. Chóng Qìng: Chóng Qìng chū bǎn shè, 2007. 235.]
- 5 陈望衡. 自然性与文化性的统一—环境美学的新视界//武汉大学学报(人文科学版). 2006. № 5. 545–550. [Chén Wàng Héng. Zì rán xìng yǔ wén huà xìng de tǒng yī — huán jìng měi xué de xīn shì jiè // Wú Hàn dà xué xué bào (rén wén kē xué bǎn). 2006. № 5. 545–550.]
- 6 陈望衡. 环境美学. 武汉: 武汉大学出版社, 2007. 419. [Chén Wàng Héng. Huán jìng měi xué. Wú Hàn: Wú Hàn dà xué chū bǎn shè, 2007. 419.]
- 7 郭熙(北宋). 林泉高致/梁燕译注. 郑州: 中州古籍出版社, 2013. 256. [Guō Xī (běi sòng). Lín quán gāo zhì / Liáng Yàn yì zhù. Zhèng Zhōu: Zhōng Zhōu gǔ jí chū bǎn shè, 2013. 256.]
- 8 计成. 园冶/倪泰译注. 重庆: 重庆出版社, 2017. 246. [Jì Chéng. Yuán yě / Nǐ Tài yì zhù. Chóng Qìng: Chóng Qìng chū bǎn shè, 2017. 246.]
- 9 季羨林. 东西方文化讨论集/张光编选. 北京: 经济日报出版社, 1997. 130. [Jì Xiàn Lín. Dōng xī fāng wén huà tāo lùn jí / Zhāng Guāng biān xuǎn. Běi Jīng: jīng jì rì bào chū bǎn shè, 1997. 130.]
- 10 刘悦笛. 自然之美. 合肥: 安徽文艺出版社, 2021. 206. [Liú Yuè Dí. Zì rán zhī měi. Hé Féi: Ān huī wén yì chū bǎn shè, 2021. 206.]
- 11 彭峰. “自然全美”及其科学证明—评价卡尔松的“肯定美学”//陕西师范大学学报(社会科学版). 2001. № 4. 46–54. [Péng Fēng. “Zì rán quán měi” jí qí kē xué zhèng míng — píng jià Kǎ ěr sōng de “kěn dìng měi xué” // Shǎn Xī shī fàn dà xué xué bào (shè huì kē xué bǎn). 2001. № 4. 46–54.]
- 12 邵雍. 邵雍全集: 第三卷/郭或, 于天宝点校. 上海: 上海古籍出版社, 2015. 1218. [Shào Yōng. Shào Yōng quán jí: dì sān juàn / Guō Yù, Yú Tiān Bǎo diǎn xiào. Shàng Hǎi: Shàng Hǎi gǔ jí chū bǎn shè, 2015. 1218.]
- 13 周维权. 中国古典园林史. 北京: 清华大学出版社, 2008. 342. [Zhōu Wéi Quán. Zhōng guó gǔ diǎn yuán lín shǐ. Běi Jīng: Qīng huá dà xué chū bǎn shè, 2008. 342.]

References:

- 1 Konfutsii. *Suzhdeniya i besedy Konfutsiya* [Judgments and Conversations of Confucius], transl., comp. L.S. Perelomov. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2001. 180 p. (In Russian)
- 2 Lao-tszí. *Dao Detszin: opyt russkogo perevoda* [Tao Te Ching: Experience of Russian Translation], transl. from Chinese K. Petrosyan. Riga, Nauchno-populyarnoe izdanie Publ., 2019. 160 p. (In Russian)
- 3 Carlson A. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. New York, Routledge, 2000. 268 p.
- 4 Ā nuò dé bó lín tè. Huán jìng yǔ yì shù: huán jìng měi xué de duō wéi shì yě / Liú Yuè Dí dēng yì. Chóng Qìng: Chóng Qìng chū bǎn shè, 2007. 235. [Berleant A. *Environment and Art: A Multidimensional Vision of Environmental Aesthetics*, transl. Liu Yuedi et al. Chongqing, Chongqing Publishing House, 2007. 235 p.]
- 5 Chén Wàng Héng. Zì rán xíng yǔ wén huà xíng de tǒng yī — huán jìng měi xué de xīn shì jiè // Wǔ Hàn dà xué xué bào (rén wén kē xué bǎn), 2006, № 5, 545–550. [Chen Wangheng. The Unity of Naturalness and Culture: A New Vision of Environmental Aesthetics. *Journal of Wuhan University (Humanities Edition)*, 2006, no. 5, pp. 545–550.]
- 6 Chén Wàng Héng. Huán jìng měi xué. Wǔ Hàn: Wǔ Hàn dà xué chū bǎn shè, 2007. 419. [Chen Wangheng. *Environmental Aesthetics*. Wuhan, Wuhan University Press, 2007. 419 p.]
- 7 Guō Xī (bēi sòng). Lín quán gāo zhì / Liáng Yàn yì zhù. Zhèng Zhōu: Zhōng Zhōu gǔ jí chū bǎn shè, 2013. 256. [Guo Xi (Northern Song Dynasty). *Linqun gaozhi*, transl. and annotated Liang Yan. Zhengzhou, Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2013. 256 p.]
- 8 Jì Chéng. Yuán yě / Ní Tài yì zhù. Chóng Qìng: Chóng Qìng chū bǎn shè, 2017. 246. [Ji Cheng. *Garden Metallurgy*, transl. and annotated Ni Tai. Chongqing, Chongqing Publishing House, 2017. 246 p.]
- 9 Jì Xiàn Lín. Dōng xī fāng wén huà tǎo lùn jí / Zhāng Guāng biān xuǎn. Běi Jīng: jīng jì rì bào chū bǎn shè, 1997. 130. [Ji Xianlin. *A Collection of Discussions on Eastern and Western Cultures*, ed. Zhang Guang. Beijing, Economic Daily Press, 1997. 130 p.]
- 10 Liú Yuè Dí. Zì rán zhī měi. Hé Féi: Ān huī wén yì chū bǎn shè, 2021. 206 p. [Liu Yuedi. *The Beauty of Nature*. Hefei, Anhui Literature and Art Publishing House, 2021. 206 p.]
- 11 Péng Fēng. “Zì rán quán měi” jí qí kē xué zhèng míng — píng jià Kǎ ěr sōng de “kěn dìng měi xué” // Shǎn Xī shī fàn dà xué xué bào (shè huì kē xué bǎn), 2001, № 4, 46–54. [Peng Feng. “The All-beauty of Nature” and Its Scientific Proof: An Evaluation of Carlson’s ‘Affirmative Aesthetics’. *Journal of Shaanxi Normal University (Social Science Edition)*, 2001, no. 4, pp. 46–54.]
- 12 Shào Yōng. Shào Yōng quán jí: dì sān juàn / Guō Yù, Yú Tiān bǎo diǎn xiào. Shàng Hǎi: Shàng Hǎi gǔ jí chū bǎn shè, 2015. 1218. [Shao Yong. *The Complete Works of Shao Yong*. Vol. 3, Guo Yu Tianbao, Yu Tianbao. Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House, 2015. 1218 p.]
- 13 Zhōu Wéi Quán. Zhōng guó gǔ diǎn yuán lín shǐ. Běi Jīng: Qīng huá dà xué chū bǎn shè, 2008. 342. [Zhou Weiquan. *History of Classical Chinese Gardens*. Beijing, Tsinghua University Press, 2008. 342 p.]

УДК 75

ББК 85.103(2)6

Юшкова Ольга Артуровна

Кандидат искусствоведения, зав. отделом художественной критики,
НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии
художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
ResearcherID: LTF-4870-2024
yushkovaoa@yandex.ru

Ключевые слова: Михаил Шварцман, иератизм, метафизика,
нонконформизм, авангард, абстрактная живопись, трансформация
художественной формы

Юшкова Ольга Артуровна

Художественный мир Михаила Шварцмана



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-78-107

Для цит.: Юшкова О.А. Художественный мир Михаила
Шварцмана // Художественная культура. 2025. № 1. С. 78–107.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-78-107>.

For cit.: Yushkova O.A. The Artistic World of Mikhail Shvartsman.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 78–107.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-78-107>. (In Russian)

Yushkova Olga A.

PhD (in Art History), Head of the Art Criticism Department, Research
Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
ResearcherID: LTF-4870-2024
yushkovaoa@yandex.ru

Keywords: Mikhail Shvartsman, hieratism, metaphysics, nonconformism,
the avant-garde, abstract painting, transformation of the art form

Yushkova Olga A.

The Artistic World of Mikhail Shvartsman

Аннотация. В статье анализируются особенности творчества Михаила Матвеевича Шварцмана (1926–1997). Его уникальный художественный язык начал формироваться на рубеже 1950–1960-х годов, когда в советском искусстве стали возникать разнообразные тенденции, что привело к формированию нонконформизма. Творчество Шварцмана принято относить к метафизической линии нонконформизма. Но он единственный мастер в этой среде, кто разработал собственную оригинальную художественную концепцию, названную им «иератизмом».

Автор статьи рассматривает все этапы становления творчества мастера, от первого фигуративного цикла «Лики» до иератур конца 1980-х — начала 1990-х годов. В результате выявляются особенности воззрений Шварцмана в духовной области, а также суть его поисков в области выразительных средств. Мастер стремился найти возможность выразить философско-религиозные представления о мире беспредметным языком изобразительного искусства.

Abstract. The article analyzes the features of the work of Mikhail Matveevich Shvartsman (1926–1997). His unique artistic language began to take shape at the turn of the 1950s and 1960s, when various trends started to appear in Soviet art, which led to the emergence of nonconformism. Shvartsman's work usually classifies as metaphysical nonconformism. However, he is the only master in this field who has developed his own original artistic concept, which he called 'hieratism'.

The author of the article examines all stages of the development of the master's work, from the first figurative cycle *The Faces* to the hieratures of the late 1980s and early 1990s. As a result, the peculiarities of Shvartsman's views in the field of spirituality are revealed, as well as the essence of his searches in expressive means. The master tried to find an opportunity to express philosophical and religious ideas about the world with the non-objective language of fine art.

Введение

В настоящее время существует большое количество специальной литературы, посвященной культуре советского нонконформизма. В особой степени это касается концептуализма, который считается наиболее ярким явлением андеграунда, и соц-арта. Так называемая метафизическая линия, представленная именами Михаила Шварцмана, Эдуарда Штейнберга, Владимира Вейсберга, Дмитрия Краснопевцева, Дмитрия Плавинского, пристального внимания до сих пор не получила. Ключевые понятия для творчества перечисленных мастеров были обозначены Евгением Барабановым, назвавшем их художниками метафизической ориентации [Барабанов, 1989, с. 58–83]. И хотя эти мастера никогда не являлись группой, их выделяют в общем потоке нонконформизма термином «метафизики» или даже «метафизическая живопись»; именно так был обозначен раздел коллекции современного искусства Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно» [Художники нон-конформисты, 1995, с. 56–61].

О творчестве Михаила Шварцмана, первая персональная выставка которого прошла в Государственной Третьяковской галерее (Москва) только в 1994 году, существует небольшой круг литературы. Прежде всего это каталоги выставок, последовавших после 1994 года, среди которых можно выделить как фундаментальные каталоги [Михаил Шварцман, 2005], так и издания текстов самого Шварцмана [Шварцман, 2011] и книгу биографического порядка Ираиды Александровны Шварцман [Шварцман, 2010].

Между тем это единственный мастер среди художников метафизической ориентации, создавший свою собственную художественную систему. Можно возразить и вспомнить Владимира Вейсберга и его теорию «белой живописи» или Эдуарда Штейнберга и его «диалоги» с К.С. Малевичем, но названные мастера разрабатывали отдельные положения, касающиеся их персональных эстетических и художественных предпочтений.

Наличие собственной концепции, манифестация ее — опознавательный признак искусства XX века. Случай Шварцмана — один из немногих, когда художник полностью осуществляет свою систему как в художественном, так и в теоретико-философском плане. Искусство

Михаила Шварцмана, мистика и эзотерика, обращено к философским аспектам христианства. «Его уникальное творчество, быть может, ярче всего воплощает духовный радикализм московского предавангарда» [Барабанов, 1989, с. 76], — и заслуживает пристального внимания.

Начало пути

Шварцман — художник-мыслитель, который существует сам по себе, когда среда обитания имеет опосредованное выражение в его творчестве. Представители искусства андеграунда противопоставляли свои поиски господствовавшей догме социалистического реализма, а Михаил Матвеевич попросту не принимал ее во внимание. Он сознательно не вступал в Союз художников и не намеревался бороться с кем бы то ни было, считая, что это отвлекает от главного и мешает сосредоточению на своем деле. Он определил свой путь в его начале, а сложности социальной жизни не могли ему помешать.

Сохранилось небольшое количество ранних произведений 1950-х годов, созданных еще в пору учебы в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском) (1950–1956). Это пейзажи и натюрморты, в которых, казалось бы, ничего не предвещает будущего иерата. Но уже в конце 1950-х годов возникает интерес к упрощению формы, что в результате вылилось в фигуративный цикл «Лики», в котором очевидно стремление выявить сакральную сущность вещей и явлений. В этих работах художник вел своеобразный диалог с иконой. Иконописная традиция привлекала многих мастеров с начала XX века, она вновь стала актуальна в поисках художников 1960–1970-х годов, но, как правило, это было внимание к художественным средствам иконописи или интерес к библейским сюжетам. Шварцман работал над циклом «Лики», размышляя об опыте человека в жизни и перед лицом смерти: «Человек в жизни творит икону себя, и перед лицом смерти он оставляет иконный след себя во гробе. Это как бы духовное рождение в смерть, которое и создает лик себя, икону себя» [Шварцман, 2011, с. 11] («Мета-портрет», 1960, Государственная Третьяковская галерея, Москва (далее — ГТГ); «Михаил. Имя собственное», 1962, Музей искусства авангарда, Москва). Уже в этом цикле очевиден напряженный поиск выражения духовных представлений художника, очевидно и высокое



Ил. 1. Шварцман М.М. Мета-портрет. 1960. Доска, холст, темпера. 85 × 62 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 364, кат. № 46. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 1. Shvartsman M.M. Meta-Portrait. 1960. Tempera on board and canvas. 85 × 62 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 364, cat. no. 46. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

профессиональное мастерство, что являлось непреложным критерием в оценке искусства для Шварцмана. Он писал на липовых досках темперой, сам делал и наносил левкас, крайне серьезно подходил к вопросам техники живописи.

Иератизм

Художественно-философская система Шварцмана оформилась на рубеже 1960–1970-х годов. Мастер назвал ее «иератизм» (от греч. *hieratikos* — жреческий, культовый, священный). Для него творческий процесс был равен священнодействию, направленному на «узнавание» организующих начал мира, раскрытие архетипа в явлении. Свои произведения мастер обозначал словом «иература», производным от «иератизм». Иература отлична как от иконы, являющейся образом

первообраза Иисуса Христа и святых и неотъемлемым атрибутом молитвы, так и от картины, раскрывающей ту или иную картину мира. В иературах Шварцман стремился выразить центральное понятие своей системы — выявление «Структурного закона Универсума». Главной задачей для него становится поиск способа выражения божественного замысла мироздания, выявление невидимого в видимом и попытка выйти в неведомые художественные пространства. Каждая его иература — прорыв в эту бесконечность.

Михаила Матвеевича интересовал не мир жизненных реалий, а мир идей, сокрытых в них. Начертание фигур, выражающих метафизические представления, исчезает из его произведений. Процесс дематериализации вещей, занимавший его в фигуративном цикле, переходит в процесс поиска возможности выражения идей на поверхности холста. Используя язык беспредметного искусства, художник пришел к оригинальной манере: *беспредметные формы он использовал как знаки, указывающие на истинную, духовную сущность различных явлений земного мира*. И если, как отмечает сам автор, в ранних работах были видны стилевые связи, то постепенно «...знак приобретал независимый духовный и теологический смысл» [Шварцман, 2011, с. 11].

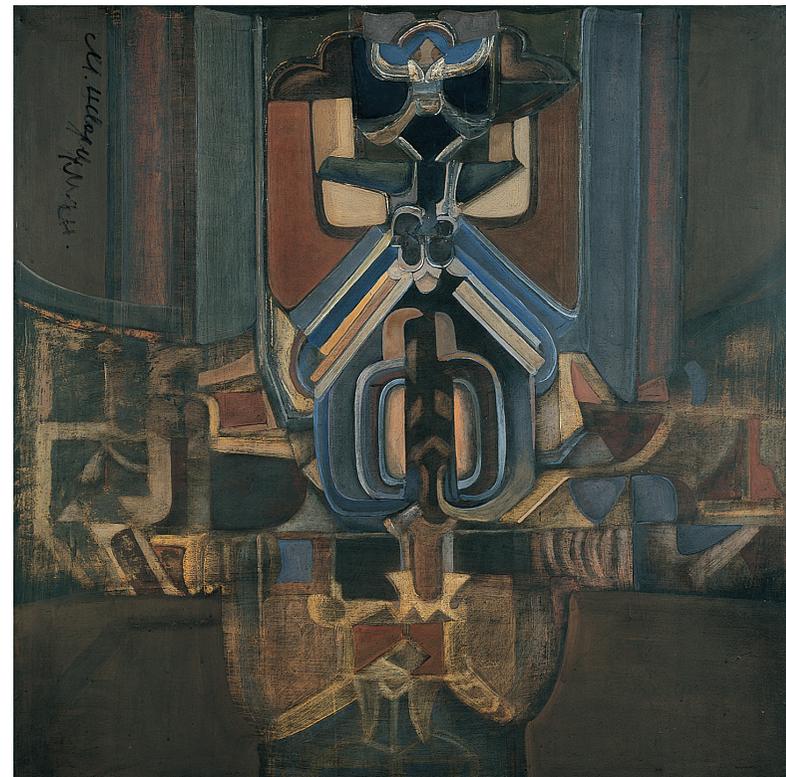
Определяющими для формирования пластического языка Шварцмана стали 1970-е годы, когда создается множество живописных работ и рисунков. Именно в это десятилетие он решает ряд важнейших для себя задач.

Одна из них — плоскость, на которой находится изображение. Живописец выстраивает явившуюся ему сложно-пространственную структуру на плоскости, не нарушая ее двухмерности. В результате возникают две точки зрения: внутренняя, которая словно таится за холстом и выходит на его поверхность, и внешняя, направленная на него; их пересечения и взаимопроникновения дают возможность организовать абстрактные формы в их свободном дыхании. Фон обычно трактуется как нейтральная поверхность, имеющая значение метафизического пространства, где возникает изображение некоей структуры, выделенной общим абрисом и наполненной разнообразными формами, обладающими своей контурной линией. Задачи внутренних контуров различны: их линии либо выделяют форму среди других, либо размывают ее границы, обозначая ее готовность



Ил. 2. Шварцман М.М. Иература прорыва. 1973–1975. Доска, холст, левкас, темпера. 130 × 100 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 370, кат. № 102. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 2. Mikhail Shvartsman. Hierarchy of Breakthrough. 1973–1975. Levkas and tempera on board and canvas. 130 × 100 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 370, cat. no. 102. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 3. Шварцман М.М. Зачатие. 1977. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 100 см. Собрание Shvartsman Heritage Art Foundation. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 371, кат. № 112. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

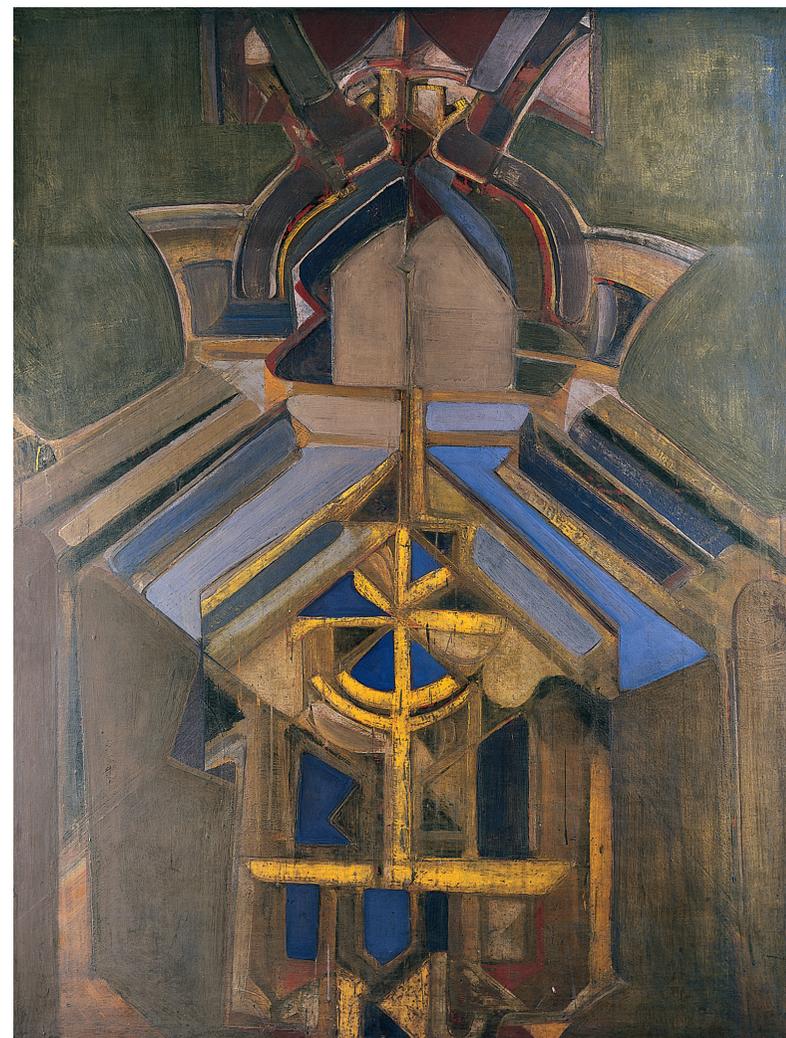
Fig. 3. Shvartsman M.M. Conceiving. 1977. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 100 cm. Shvartsman Heritage Art Foundation collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. P. 371, cat. no. 112. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

к трансформации; в целом на них лежит ответственность за общий рисунок композиции. Благодаря соответствующим цветовым и световым эффектам, художник поворачивает формы в нужном ракурсе и добивается совмещения разнопространственных зон внутри одной структуры, расположенной на плоскости. Художник полагал, что характер и движение форм, являющихся знаком метаморфоз форм жизни, выражает смысл того или иного процесса бытия мира. Этот процесс, структурно опознанный, находит свое обозначение в иературе.

Иературы Шварцмана — это четко очерченные структуры, внутри которых происходит своя, потаенная жизнь форм, находящихся в сложном движении — этапе трансформации. Изображенные структуры будто зафиксированы в состоянии раскрытия и готовности к новым метаморфозам. Структурный каркас, на котором они сформированы, позволяет в любой момент «сложить» их: мысленно можно представить себе, как они складываются, превращаясь в точку, из которой и были извлечены («Облачное начало», 1970, собрание семьи художника; «Иература прорыва», 1973–1975, ГТГ; «Иература развоплощения», 1975, Музей искусства авангарда, Москва; «Зачатие», 1977, собрание Shvartsman Heritage Art Foundation; «Троичное пространство», 1981–1986, ГТГ).

Эти произведения, выполненные с неподражаемым артистизмом, рождают мысли о земном и небесном, о временном и вечном, вызывают глубокие эмоциональные и интеллектуальные переживания. Сложнейшая пластическая драматургия раскрывает одну из центральных тем автора — пространство и время. Время он трактует как вечность, несущую в себе разнопространственные миры.

«После тысяч исчезновений и приходов, трансформируясь гибелью и возрождением, форма реализуется, убеждает узнаванием — самокристаллизуясь» [Михаил Шварцман, 1994, с. 3], — пишет Шварцман. Трансформация и метаморфоза — основные понятия системы Михаила Матвеевича. Он считал, что начиная с модернизма искусство XX века было занято процессом деформации формы, что, по мнению мастера, равно смерти. В основе должна быть не деформация, а трансформация, которая выражает процесс метаморфоз, являющийся основой всего живого. Даже сама система работы над произведением являлась выражением этих центральных понятий иератизма. Работа длилась годами, она никогда не заканчивалась даже в несколько



Ил. 4. Шварцман М.М. Иература первая. 1972. Доска, холст, левкас, темпера. 130 × 100 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 368, кат. № 81. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 4. Shvartsman M.M. First Hierature. 1972. Levkas and tempera on board and canvas. 130 × 100 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 368, cat. no. 81. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

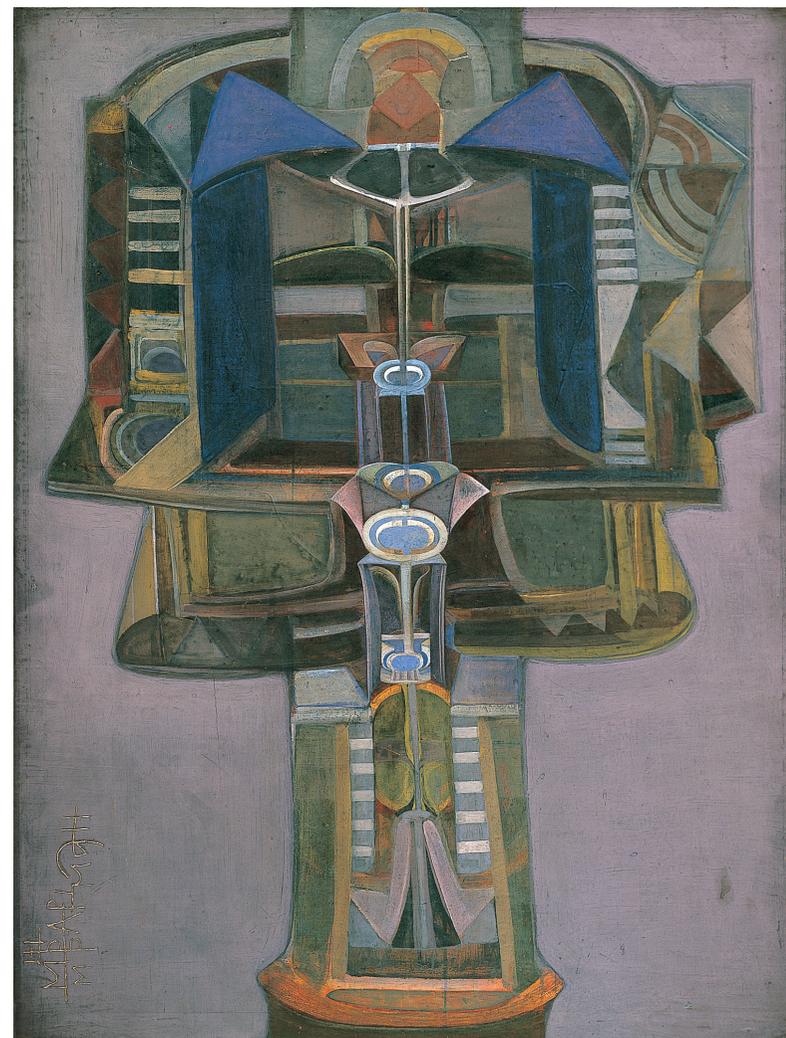
сеансов, более того, уже, казалось бы, законченная вещь смывалась, и все начиналось сначала. На холсте действительно происходила гибель и возрождение форм до тех пор, пока мастер, по его выражению, не узнает их. Он настаивал на том, что в иератизме ничего нельзя внести в холст, все нужно только «добыть» из него, ибо подлинное знание не набор информации, а «мистическая реальность».

Для творчества Шварцмана характерно развитие одной и той же пластической темы, получающей различные интерпретации, вызванные не столько формальным заданием, сколько внутренним импульсом.

Например, в «Иературе первой» (1972, частное собрание) формы группируются по принципу симметричного распределения основных масс, внутри которых происходят свои потаенные события. Симметрия словно выражает общее структурное начало Вселенной; а пластическая и колористическая интерпретационность форм — движение жизни, наполняющее Вселенную.

Но уже в «Ковчеге» (1972–1973, частное собрание) тема выявления структурного начала Космоса получает новые акценты. Симметрия оказывается внешним и необязательным условием, а разнообразная пульсация форм взаимосвязывается и обуславливается ритмом их движения, то есть общим ритмом жизни Космоса. Наконец, иература «Примула» (1974, частное собрание) — итог опыта прежних центричных композиций и появление нового пластического мотива, которым художник часто пользуется впоследствии. Это словно отогнутые края отдельных плоскостей, что создает эффект приоткрытого, но не выходящего вовне пространства иературы. В «Примуле» так обозначена сердцевина прaosновы, словно хранящей в себе тайну рождения. Сама структура как бы вынута из этой сердцевины, где она покоилась в зачаточном состоянии, и развернута на плоскости в сложно-упорядоченном ритме плоскостных и пространственных связей. Из центральной части «Примулы» «выращена» композиция «Утренней сферы» (1975, ГТГ), создающая ощущение света, идущего из глубины неведомых миров, озаряющего и упорядочивающего все формы жизни, осеняющего их крестным знамением.

Глубинная взаимосвязь произведений Шварцмана — результат целостности его художественно-философской системы, что не имеет никакого отношения к выводу о единообразии его работ. Несмотря



Ил. 5. Шварцман. Примула. 1974. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 75 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 369, кат. № 94. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 5. Shvartsman M.M. Primrose. 1974. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 75 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. P. 369, cat. no. 94. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)*



Ил. 6. Шварцман М.М. Утренняя сфера. 1975. Доска, холст, левкас, темпера. 100 x 75 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 370, кат. № 97. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 6. Shvartsman M.M. Morning Sphere. 1975. Levkas and tempera on board and canvas. 100 x 75 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 370, cat. no. 97. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 7. Шварцман М.М. Структура шестая. 1976. Бумага, графитный карандаш. 38,5 x 29 см. Собрание Shvartsman Heritage Art Foundation. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 421, кат. № 557. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 7. Shvartsman M.M. Sixth Structure. 1976. Graphite pencil on paper. 38.5 x 29 cm. Shvartsman Heritage Art Foundation collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 421, cat. no. 557. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

на постоянное пересечение тем, мотивов и пластических сюжетов, в творчестве художника нет ни одной работы, повторяющей другую. Всякий раз на холсте возникает новая интерпретация той или иной инвенции.

Сам художник часто повторял, что его произведения несут еще и функцию проектов новой архитектуры. Действительно, создание некоего организма, обладающего своими внутренними пространственными зонами, находящимися в разных измерениях и проекциях, — непривычный для живописи ход. Но особенно отчетливо специфика архитектурного мышления проявляется в графических работах.

Не так часто можно наблюдать принципиально различный подход к графике и живописи в творчестве одного художника. Для Шварцмана графика — самостоятельное пространство, в котором он нарабатывает и оттачивает свои идеи. Это скелет иератической системы.

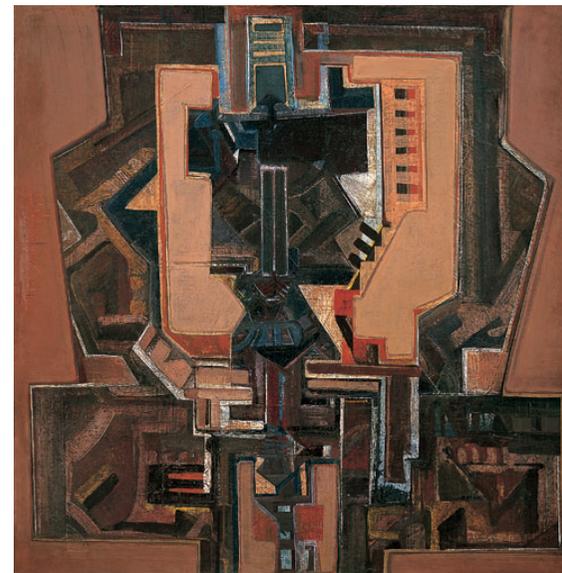
Своеобразный симбиоз текстов и пластических решений являются собой многие графические листы. Наиболее выразительный пример — цикл «Ключевая идеография» (1960–1964), где тексты, имеющие принципиальное значение для формирования концепции мастера, испещряют композицию, напоминающую план загадочного лабиринта путей мысли и блужданий духа.

Чувство архитектоники, не подавляемое цветом в графике, как бы вырывается в свободный полет, заслоняя другие особенности почерка Шварцмана. Часто его рисунки предстают как плод поэтической инженерии. Речь идет о познании «инженерной» функции форм мира. Именно поэтому в названии некоторых из них появляются такие обозначения, как «Структура первая» (1977, частное собрание), «Структура вторая» (1967–1972–1976, частное собрание) и т.д.

И если в живописных произведениях 1970-х годов стихия цвета едва сдерживалась конструктивным началом, что придавало дополнительную силу их энергетическому заряду, то в 1980-е годы это напряжение снимается. В творчестве художника исчезают даже слабые ассоциативные связи с внешним предметным миром и происходит сближение с идеями его графических откровений.

Пример тому — иература «Возвращение» (1981–1984, собрание семьи художника). Изображенная структура здесь очерчена идеально правильной линией контура, в то время как ее насыщение происходит

Ил. 8. Шварцман М.М. Возвращение. 1981–1984. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 100 см. Собрание семьи художника. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 374, кат. № 136. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 8. Shvartsman M.M. Return. 1981–1984. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 100 cm. Shvartsman collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 374, cat. no. 136. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 9. Шварцман М.М. Форма времени. 1989. Оргалит, темпера. 165 × 140 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 383, кат. № 220. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 9. Shvartsman M.M. The Form of Time. 1989. Tempera on fiberboard. 165 × 140 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 383, cat. no. 220. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

по принципу стыковки разнохарактерных линий и форм, соединенных на основе сдвигов и неустойчивого равновесия. Даже не сразу понимаешь, что контур самой структуры симметричен, ибо он готов к изменению под напором форм, его заполняющих и удерживающихся в этих комбинациях лишь на миг в готовности ко взрыву и новому движению. Прежняя идея центричности полностью изживается автором, а структура мироздания трактуется как одномоментное равновесие — предвестие новой трансформации. В целом ряде произведений конструктивное начало как бы обнажается и наступает на цвет, но ненадолго.

Уже в конце 1980-х годов в творчестве художника происходит новый и удивительный всплеск. Он переходит на большие форматы, которые заполняет как бы на одном дыхании, и кажется, что нет предела возможностям Маэстро.

Почти все иературы этого времени могут восприниматься с двух или всех четырех сторон формата. Это не случайно возникающий эффект, а особенность пространственно-композиционного мышления автора. Принцип гармонии целого, построенной на сложном взаимодействии форм, словно находящихся в процессе трансформации, становится основным приемом. Например, «Форма времени» (1989, частное собрание) — устойчивая в своем внутреннем «покачивании» форм структура, где живописная лепка соперничает с линейным абрисом, где эффект просвечивания цвета из-под цвета переходит в способность одного цвета как бы содержать в себе все возможные другие, где из первозданного хаоса возникают первородные элементы Вселенной, а целое прочитывается как вечно длящееся.

Все, что было наработано до сих пор, приходит в удивительное равновесие. Возможно, поэтому поздние иературы Шварцмана погружают в переживание гармонии как откровения, как чувства огромной силы. Религиозное мироощущение, выраженное с особым напряжением в иературах первой половины 1980-х годов, здесь изливается как духовная энергия убеждающей силы, или, по выражению Шварцмана — Духосвидетельство. Почти каждая из поздних работ автора — своеобразная формула мироздания, архитектура Вселенной.

Духосвидетельство, Духоизъявление — базовые понятия в восприятии искусства и собственном творчестве Михаила Матвеевича. Он

был крещен в православии и в тоже время был убежден, что чувство Бога в человеке извечно, значит, и «...свидетельство о Боге благодатное дано извечно» [Шварцман, 2011, с. 114]. Духосвидетельство — это, по сути, свидетельство о Боге. Он четко разделял искусство на обращенное к телесному и обращенное к духовному, считая, например, что эллинизм «...уверовал в Био. В нервную и телесную ткань, а через нее и в „необходимость“» [Шварцман, 2011, с. 117]. Шварцман писал: «Не люблю эллинизм, но в греческой архаике вижу благодать, есть это и в Египте, у шумеров, в неолите, в негритянских абстрактных знаковых скульптурах, преодолевших элемент повышенной экспрессивной характеристичности и звериной чувственности» [Шварцман, 2011, с. 114].

Со временем удивительное сочетание творческой интуиции и продуманной архитектоники стало определяющим качеством живописи мастера. «В иератике ничего умозрительно решить нельзя. Сказать, например, сделаю вот так — и будет лучше. Даже если на других досках данный ход выручал, это не значит, что на все случаи жизни выработан рецепт. Никогда с уверенностью не могу сказать, как будет двигаться метаморфоза. Рука в иератике умнее головы» [Михаил Шварцман, 2005, с. 62], — говорит Шварцман, но «присутствие головы» очевидно.

Шварцман нашел способ для выражения своего духовного и экзистенциального опыта и сущностной, философской основы религии: мир как отражение и выражение Абсолюта.

Иератизм как знаковая система

Я — иерат — тот, чрез кого идет вселенский знакопоток. Знаменую молчаливое имя, — знак Духа Господня.

Схождением мириад знаков, жертвенной сменой знаковых метаморфоз формирую иературу.

Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия [Михаил Шварцман, 1994, с. 3].

Это цитата из текста Шварцмана, открывавшего каталог его первой персональной выставки, состоявшейся в 1994 году в Государственной Третьяковской галерее. Некоторые рецензенты выставки решили, что в своих высказываниях художник гениально подражает Малевичу [Лунина, Ковалев, 1994, с. 12]. Шварцмана, действительно,

многое роднит с ранним русским авангардом: наличие собственной художественно-философской системы, пафос открытия нового художественного языка, способного создать универсальную систему, миссионерство, обращенность в будущее, убежденность в своем пути как единственно верном, структурное мышление. Однако он ничему не подражает.

Шварцман предлагает свой проект знаковой системы искусства. В.В. Кандинский грезил о создании нового монументального искусства; Малевич обустроивал свою супрематическую державу не только как факт искусства, но и как философию жизни и существования; Шварцман создавал свое, глубоко индивидуальное пространство знаковой системы иератизма. Но если в начале XX века титаны русского авангарда воспринимались как абсолютные новаторы, отказавшиеся от передачи визуальных форм реалий мира, то чем можно удивить во второй половине XX века?

Наличие собственной концепции, манифестация ее — опознавательный знак искусства с рубежа XIX–XX веков и по сей день. Концепцией объявляется все, даже мозаика из разрозненных взглядов, и, наконец, концепция упирается в концептуализм, который исследует границы между искусством и жизнью, выдвигая нового «героя» — полосу между искусством и жизнью (по выражению А.В. Монастырского).

Опыт творчества и теоретических исследований творцов русского авангарда имеет беспрецедентное значение для художественной культуры XX века. Именно их поиски оказались тем сгустком идей, той программой, которая осуществлялась на протяжении всего столетия и имела самые различные выражения не только в русском, но и в мировом искусстве.

Известно, какое влияние идеи раннего авангарда оказали на развитие архитектуры, дизайна, промграфики и т.д. Кроме того, в беспредметном творчестве наметились некоторые магистральные линии, определившие ряд направлений в движении художественной мысли XX века.

Тезис об изменении точки зрения с *внешней на внутреннюю*, обоснованный Кандинским, определяет начало нового этапа в развитии искусства.

Именно в творчестве первого поколения авангардистов *новизна художественной идеи как таковой* приобрела значение одного из важнейших критериев художественной практики, который стал основным в новейших течениях второй половины века; он потеснил критерий художественного качества.

Проблема соотношения искусства и жизни, разрешающаяся не на противопоставлении, а на максимальном сближении, также была поставлена в пору раннего авангарда и до сих пор остается одной из основных, определяя многие эксперименты в современном творчестве вне зависимости от их конечных результатов.

Идеи синтеза искусств, возникающего не на основе ансамбля различных его видов, а на основе взаимодействия элементов различных видов искусства в одном произведении, так занимавшие Кандинского, нашли выражение в художественной практике второй половины XX века. Преломленное, а подчас и парадоксальное их отражение очевидно в таких новых формах творчества, как перформанс, хеппенинг, отчасти объект и инсталляция, не говоря о видеоарте.

Практически все авангардные движения начала века *выдвигали свои проекты*, в которых пересмотр художественного языка являлся необходимым следствием переустройства мира и сознания человека. Эти проекты отвечали буквально всем условиям, предъявляемым ныне к данной форме, во многом определяющей способ работы в самых разных областях человеческой деятельности. Возникает некоторая идея; для ее осуществления составляется проект, в котором раскрывается сама идея и четко указывается цель, задачи и конкретные способы ее воплощения в жизнь. Авангардистские проекты — предвосхищение проектного мышления, вытесняющего плановый характер деятельности.

Все эти позиции веером раскрывались в художественной практике, дополняясь и украшаясь новыми поворотами и идеями. В результате во второй половине прошлого столетия *был утрачен главный нерв раннего авангарда — пафосное отношение к искусству и своей миссии*. Никто из представителей раннего русского авангарда не собирался отказываться от искусства с большой буквы, они были заняты реформированием языка, но не отказом от искусства и его функций, определенных еще античной эстетикой: воспитательная, познавательная, эстетическая и т.д. Стремление опрокинуть искусство в пространство

неискусства впервые было позиционировано Марселем Дюшаном, что также глубоко повлияло на дальнейший ход событий в творческой практике.

Феномен искусства Шварцмана прежде всего в том, что художник, работавший во второй половине XX века, *создал мощную, оригинальную художественно-философскую систему, оставаясь на позициях искусства с большой буквы*. Он предлагает новый художественный язык, базирующийся на основе знака.

О знаковой природе искусства активно размышляли в это время. Принципы введения знака в изобразительное искусство были многочисленны и разнообразны: от использования его как элемента композиции до стремления создать знаковую систему.

Знак для Шварцмана — способ обозначения скрытых смыслов, выявления невидимого как первоосновы мироздания и как первоосновы видимого. Он считал, что чисто телесное, экспрессивное проявление не может даже называться знаком. «Придуманная форма деформативна — не акт метаморфозы... Не придуманная, даже не размыслительная форма, но имагинативная и непредвиденная есть Духоизъявление, такая форма может быть названа знаковой» [Шварцман, 2011, с. 115]. Поэтому знак в творчестве художника лишен конкретной схемы, выражающей то или иное конкретное понятие. Шварцман приходит к тому, что знаком является сама иература, где при помощи абстрактных форм, создающих в своем композиционном сочетании своеобразные структуры, мастер обозначает план сокровенного в реалиях мира невидимого смысла и выражает мистическое его переживание. В произведениях художника сюжетная конструкция полностью отсутствует. Формы, при помощи которых komponуется само изображение, лишены конкретного значения; смысл возникает в результате их сочетания на основе определенного соотношения формы — света — цвета — пространства — поверхности — фактуры.

На фоне волны абстрактного искусства второй половины XX века иератизм — одна из самых состоявшихся, емких систем, имеющих огромный потенциал для будущих поисков в изобразительном искусстве.

Поиск нового языка всегда сопряжен с активной теоретической работой. Шварцман оставил множество записей, которые лишены

строгой упорядоченности теоретического трактата; они выражают спонтанные прозрения автора. Он в принципе был далек от мысли предложить теорию, согласно которой он создает свои иературы. Его высказывания — это необходимость выразить на понятийном языке свой внутренний опыт, свидетельствовать о сверхчувственных истоках творчества. В них иногда можно уловить интонационную близость с высказываниями Малевича, но на этом сходство и заканчивается. Теоретические и философские воззрения Шварцмана — это поэтическое, ясное высказывание той или иной инвенции. В этом отношении он стоит ближе к европейской традиции.

Авангардисты стремились создать теорию нового языка искусства и, вычленив его первоэлементы, найти другой относительно реалий предметного мира «строительный материал» для художественной формы. Шварцман пытался философски осмыслить возможности художественного языка. Если Малевич вычленил «прибавочный элемент» художественной формы, делал ставку на «экономия энергии», то Шварцман ясно осознавал, что «„экономию энергии“ (для меня) — момент не актуальный, даже напротив. Это было хорошо для эпохи вычленений (Малевич и др.)». В качестве современной задачи художник выделял трансформацию, «...найденную в спонтанном поиске связей внутри картины (подсознательно) и попеременно осознаваемую и осознанную, возникающую органически» [Михаил Шварцман, 2005, с. 29].

Аналитический подход к обоснованию языка беспредметного искусства остался в прошлом; эта работа была сделана в первые десятилетия XX века. Шварцман ничего не расщепляет и не распыляет, напротив, он собирает; строит на базе старых, закаленных временем фундаментов новые постройки и при этом благополучно обходится без цитат и стилизации. Художник ведет напряженную работу по осмыслению и глубинной трансформации знаний, представлений и приемов разных культур: Египет, Майя, Индия, Древняя Русь, эксперименты XX века — все это поверяется личностным ощущением, а главное, личным духовным опытом мастера. Шварцман словно спрессовывает в своей творческой практике опыт сакрального искусства многих культур и русского авангарда 1910–1920-х годов. Эту задачу он определил еще в середине 1960-х: «Синтез на основе учета достижений супрематизма и абстракционизма...

к новой синтетической значимости: религиозной. Синтез: единство в борьбе супрематического с пластическим, найденное как подсознательное → сознательное ↔ надсознательное» [Михаил Шварцман, 2005, с. 42]. Малевич — исследователь поведения первоэлементов формы в пространстве; Шварцман — философ формы как знака. Он идет дальше.

И если первые беспредметники воспринимали историю искусства как своеобразный трамплин для прыжка в принципиально новое художественное пространство, то для Шварцмана дорог весь исторический путь сакрального искусства.

Задача освоения нового языка в начале века была самым тесным образом сопряжена с ожиданием наступления новой эры, которую многие видели как эру Духовности. По мысли как представителей авангарда, так и русских религиозных философов, на основе новой Духовности должен произойти синтез искусств, о чем тогда грезили все; Кандинский пытался воплотить свои представления о наступающей эре Духовности в идее нового монументального искусства, Малевич мечтал обустроить свою супрематическую державу, а религиозные философы странствовали в области метафизики Всеединства.

При этом под Духовным понималось совсем не одно и то же. Если для религиозных мыслителей Духовное означало Божественное (не смотря на различия во взглядах на Церковь и ее миссию), то для авангардистов область Духовного была антитезой всему материальному. Показательно, например, письмо Кандинского к Францу Марку, где он писал о необходимости упомянуть на страницах альманаха «Синий всадник» теософию и религиозную философию, что воспринималось в одном ряду и расценивалось как варианты выхода к проблемам Духовного [см.: The Life of Vasilii Kandinsky, 1980].

Эти проблемы вновь обрели остроту и актуальность в метафизической линии московского андеграунда в самых разных вариантах. Эдуард Штейнберг пытался переосмыслить язык супрематизма Малевича в духе русской религиозно-философской традиции. Дмитрий Плавинский воспринимал религию как одну из важнейших духовных традиций, идущую из глубины веков. Для него было важно выстроить свою систему связей между прошлым и настоящим.

Михаил Шварцман прекрасно знал религиозную философию Серебряного века, и его искусство явилось своеобразным ответом на

чаяния Сергея Булгакова. Булгаков считал, что разложение предметной формы — необходимый, первый этап на пути к созданию нового монументального искусства, которое явится истинно соборным, не иллюстрирующим мир религиозных представлений, а пронизанным религиозным духом.

В отличие от установки раннего авангарда на формирование новой духовности, Шварцман находился в средоточии ценностей, складывавшихся веками, и в то же время был далек от постмодернистского взгляда, исполненного иронии по отношению к прошлому, настоящему и будущему. Он ощущал себя носителем христианской культуры.

Шварцман обладал глубоким умом, был наблюдателен и остер на язык, и в то же время обладал удивительно чутким для современного человека космологическим пониманием мира и религиозно-мистическим чувством Творца как живого дыхания Вселенной. Сложное взаимодействие мистического и рационального, духовного и чувственного находит в творчестве художника оригинальное выражение. В его иературах пространство мысли имеет мистические координаты, которые, пересекаясь с рационализмом координат пространства формы, рожают удивительный эффект: мысль, которую, как кажется, можно осязать.

Шварцман пророчествовал о наступлении новой знаковой эры. Если, например, Малевич считал, что эра супрематизма неизбежна, ибо это не просто художественная система, а философия жизни и существования, то Шварцман полагал, что иератизм есть знаковая система, содержащая в себе основные смыслы потаенной жизни Вселенной и открывающая знаковую эру. «Создаю новый невербальный язык третьего тысячелетия... Язык третьего тысячелетия сформирован и увенчан — актами иератур» [Михаил Шварцман, 1994, с. 3]. Шварцман не разделял характерный для русского искусства обостренный интерес к социальной проблематике, но разделял не менее характерный интерес русской культуры к вопросам религиозного и философского порядка. Как и многие авангардисты, мастер пытался создать художественную систему, содержащую в себе элементы языков различных видов искусства. Он часто повторял, что его произведения несут еще и функцию проектов новой архитектуры.

Особым полем творческой деятельности Шварцмана была работа главным художником Специального художественно-конструкторского бюро при Министерстве легкой промышленности РСФСР (1966–1985), где он с группой молодых художников занимался разработкой товарных знаков на основе системы иератизма [Шварцман, 2005]. Это была группа Шварцмана, или, как ее еще называли, школа [Михаил Шварцман, 2014]. В данном случае понятие «школа» имеет значение определенной художественной школы, где наличествует лидер, направляющий поиски своих последователей, что близко и школе П.Н. Филонова, и школе Малевича.

Заключение

В поисках Шварцмана очевидно стремление к созданию новой художественной системы, которая, как и любой большой стиль, способна проявить себя в разных областях искусства. На самом деле, это третья попытка в русском искусстве XX столетия создать новый стиль, обладающий не только определенным художественным языком, но и идеологией, которую этот язык выражает. Но, как и в случае с Малевичем и Кандинским, художественные и философские идеи которых дали многочисленные импульсы искусству XX столетия, но не стали стилем эпохи, определяющим центральные линии в художественном процессе, система Шварцмана пока ждет нового витка своей жизни.

Думается, что иератизм — одна из самых плодотворных систем в искусстве второй половины XX века. Далеко не все с этим согласятся, поскольку авангардный пласт этого периода занят проблемами «быстрого реагирования» на смену идей и приоритетов сегодняшнего дня. Новизна идеи как неременное условие приводит к тому, что любая, едва промелькнувшая мысль, срочно упаковывается в материал, что попался под руку, и уж совсем большая удача, если об упаковке размышляли.

В этом контексте иературы Шварцмана, над которыми автор трудился иногда годами, выполненные в технике живописи темперой, на доске, с истинным художественным мастерством, могут показаться слишком классическими. Это так относительно опытов

искусства «быстрого реагирования», в то время как иератизм — еще одна попытка века заговорить на языке будущего.

«Иератизм — это извечное трансцендентное задание, которое мы исполняем, продолжая в каждом новом воплощении. <...> Он воскресит чудеса мастерства, веру в призвание, полноту выражения. Иератизм восстановит иерархии посвященных, наше дело вновь станет судьбой, а не выбором» [Михаил Шварцман, 2005, с. 42].

Доктор богословия и по светскому образованию искусствовед протоиерей Владимир Иванов убежден, что в данном случае «возник эстетический феномен, не подгоняемый под ту или иную уже известную школу современного искусства и — представляющий своего рода мистический факт, внятно свидетельствующий о возможности создания сакрально-иератической системы образов» [Иванов, 1994, с. 7].

Список литературы:

- 1 Барabanov E. Зеркальные мистерии нуля // Собрание Ленца Шёнберга: Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время / Под редакцией Ханны Вайтемайер. Мюнхен: Эдицион Канц, 1989. С. 58–83.
- 2 Иванов В. Иературы Михаила Шварцмана в контексте постмодерна // Михаил Шварцман: Живопись; Рисунок / Сост. М. Шварцман. М.; New York: Государственная Третьяковская галерея, Apollon Foundation, 1994. С. 4–11.
- 3 Лунина Л., Ковалев А. Дембель неизбежен, как конец света // Сегодня. 1994. 19 марта. С. 12.
- 4 Михаил Шварцман: Живопись; Рисунок / Сост. М. Шварцман. М.; New York: Государственная Третьяковская галерея, Apollon Foundation, 1994. 64 с.
- 5 Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. 488 с. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111).
- 6 Михаил Шварцман: Обретенное пространство: Живопись и графика: Каталог выставки / Авторы статей: Е. Барабанов, А. Боровский, О. Юшкова. СПб.: Palace Editions, 2011. 120 с.
- 7 Михаил Шварцман и его школа: По материалам круглых столов Москвы и Санкт-Петербурга / Сост. Д. Горохов. СПб.: Palace Editions, 2014. 88 с.
- 8 Художники нон-конформисты в России, 1957–1995 / Рук. проекта Д. Бёкман, концепция А. Ерофеев, пер. Э. Шваб, и др. Мюнхен; Нью-Йорк: Престель, 1995. 276 с.
- 9 Шварцман И.А. Кто здесь Шварцман? СПб.: Palace Editions, 2010. 256 с.
- 10 Шварцман М.М. Товарные знаки СХКБ-Легпром. Школа. Метод. Характеристики. М.: Триада ЛТД, 2005. 183 с.
- 11 Шварцман М.М. Смородинные сумерки: Стихи и письма / Сост. И. Шварцман, Д. Горохов. СПб.: Palace Editions, 2011. 175 с.
- 12 The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of *On the Spiritual in Art* / Ed. by J.E. Bowlit, R.-C. Washington Long, transl. J. Bowlit. Newtonville: Oriental Research Partners, 1980. 158 p.
- 13 Mikhail Shvartsman: Painting and Graphic Art / Authors E. Petrova, O. Yushkova, E. Barabanov et al. Palace Editions Europe, 2009. 288 p.

References:

- 1 Barabanov E. Zerkal'nye misterii nulya [Mirror Mysteries of Zero]. *Sobranie Lentsa Shenberga: Evropeiskoe dvizhenie v izobrazitel'nom iskusstve s 1958 goda po nastoyashchee vremya* [The Lenz Schoenberg Collection: The European Movement in the Visual Arts from 1958 to the Present], ed. Hannah Whittemeyer. Munich, Edicion Kantz, 1989, pp. 58–83. (In Russian)
- 2 Ivanov V. Ieratury Mikhaila Shvartsmana v kontekste postmoderna [Mikhail Shvartsman's Hieratures in the Context of Postmodernity]. *Mikhail Shvartsman: Zhivopis'; Risunok* [Mikhail Shvartsman: Painting; Drawing], comp. M. Shvartsman. Moscow, New York, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., Apollon Foundation Publ., 1994, pp. 4–11. (In Russian)
- 3 Lunina L., Kovalev A. Dembel' neizbezhen, kak konets sveta [Demob Is Inevitable, Like the End of the World]. *Segodnya*, 1994, March 19, p. 12 (In Russian)
- 4 *Mikhail Shvartsman: Zhivopis'; Risunok* [Mikhail Shvartsman: Painting; Drawing], comp. M. Shvartsman. Moscow, New York, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., Apollon Foundation Publ., 1994. 64 p. (In Russian)
- 5 *Mikhail Shvartsman* [Mikhail Shvartsman], The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 488 p. (Russkii muzei predstavlyaet...: Al'namakh; Vyp. 111 [The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111]). (In Russian and English)
- 6 *Mikhail Shvartsman: Obretennoe prostranstvo: Zhivopis' i grafika: Katalog vystavki* [Newfound Space: Painting and Graphics: Exhibition Catalog], authors of articles E. Barabanov, A. Borovsky, O. Yushkova. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 120 p. (In Russian)
- 7 *Mikhail Shvartsman i ego shkola: Po materialam kruglykh stolov Moskvy i Sankt-Peterburga* [Mikhail Shvartsman and His School: Based on the Materials of the Round Tables in Moscow and St. Petersburg], comp. D. Gorokhov. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2014. 88 p. (In Russian)
- 8 *Khudozhniki non-konformisty v Rossii, 1957–1995* [Non-conformist Artists in Russia, 1957–1995], project's head D. Beckman, concept A. Erofeev, transl. E. Schwab, et al. Munich, New York, Prestel, 1995. 276 p. (In Russian and German)
- 9 Schwartzman I.I. *Kto zdes' Shvartsman?* [Who Is Schwartzman Here?]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2010. 256 p. (In Russian)
- 10 Shvartsman M.M. *Tovarnye znaki SKHKB-Legprom. Shkola. Metod. Kharaktery* [Trademarks of SKHKB-Legprom. School. Method. Characters]. Moscow, Triada LTD Publ., 2005. 183 p. (In Russian)
- 11 Shvartsman M.M. *Smorodinnye sumerki: Stikhi i pis'ma* [Currant Twilight: Poems and Letters], comp. I. Shvartsman, D. Gorokhov. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 175 p. (In Russian)
- 12 *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of On the Spiritual in Art*, eds. J.E. Bowlit, R.-C. Washington Long, transl. J. Bowlit. Newtonville, Oriental Research Partners, 1980. 158 p.
- 13 *Mikhail Shvartsman: Painting and Graphic Art*, authors E. Petrova, O. Yushkova, E. Barabanov et al. Palace Editions Europe, 2009. 288 p.

УДК 168.522; 75
ББК 85.103(2)

Швец Элина Григорьевна

Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0003-1821-0586
ResearcherID: ACS-8171-2022
elina_shvets@mail.ru

Ключевые слова: М.Н. Воробьёв, Русско-турецкая война 1828–1829 годов, пейзажи, развитие науки, телеграф, mines, выставка

Швец Элина Григорьевна

Миссия художника во время Русско- турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьёва



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-108-127

Для цит.: Швец Э.Г. Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьёва // Художественная культура. 2025. № 1. С. 108–127. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-108-127>.

For cit.: Shvets E.G. The Artist's Mission During the Russo-Turkish War of 1828–1829: Documentary Landscapes by M.N. Vorobyev. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 108–127. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-108-127>. (In Russian)

Shvets Elina G.

PhD (in Pedagogy), Associate Professor, Head of the History and Theory of Art Department, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1821-0586
ResearcherID: ACS-8171-2022
elina_shvets@mail.ru

Keywords: M.N. Vorobyev, Russo-Turkish War of the 1828–1829, landscapes, advancement of science, telegraph, mines, exhibition

Shvets Elina G.

The Artist's Mission During the Russo-Turkish War of 1828–1829: Documentary Landscapes by M.N. Vorobyev

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов:
документальные пейзажи М.Н. Воробьева

Аннотация. Художник Максим Никифорович Воробьев (1787–1855) обладал уникальным даром сочетать творческую деятельность с государственной службой, полностью посвящая себя выполнению поставленных задач и миссии служения Отечеству. В рамках исследовательской статьи рассматривается его роль в военной экспедиции 1828–1829 годов, где М.Н. Воробьев не только создавал зарисовки и картины по указанию императора Николая I и его двора, но и активно участвовал в визуализации военно-технических нововведений. Эта военная экспедиция стала основой для создания нескольких значимых картин художника, включая «Берег моря близ Варны» (1829), «Вид военного телеграфа под Варною» (1829) и «Взрыв Варны» (1828), которые по разным причинам редко упоминаются в современной литературе. В 1828–1829 годах опытный художник, пройдя через несколько военных кампаний и дипломатических экспедиций, был прикомандирован к штабу Черноморского флота и участвовал в русско-турецкой войне в качестве художника при штабе и хроникера. Его визуальные отчеты и зарисовки часто содержали скрытую информацию, понятную только узкому кругу высокопоставленных должностных лиц. Эти произведения служили своего рода зашированными посланиями, где художественная ценность сочеталась с дипломатической важностью. В данном исследовании мы предлагаем восстановление исторического контекста для более глубокого понимания иконографии серии пейзажных полотен М.Н. Воробьева, созданных им в качестве визуальной хроники событий Русско-турецкой войны 1828–1829 годов.

Abstract. The artist Maxim Nikiforovich Vorobyev (1787–1855) possessed a unique gift for combining his creative work with public service, dedicating himself fully to fulfilling tasks and the mission of serving his homeland. Within the scope of the research article, the author examines his role in the military expedition of 1828–1829, where M.N. Vorobyev not only created sketches and paintings at the behest of Emperor Nicholas I and his court but also actively participated in visualizing military and technological innovations. That military expedition became the foundation for several significant works by the artist, including *The Seashore Near Varna* (1829), *View of the Military Telegraph Near Varna* (1829), and *The Explosion of Varna* (1828), which are rarely mentioned in contemporary literature for various reasons. In 1828–1829, as an experienced artist who had participated in multiple military campaigns and diplomatic expeditions, he was seconded to the staff of the Black Sea Fleet and participated in the Russo-Turkish War as an artist and chronicler. His visual reports and sketches often contained hidden information understood only by a narrow circle of high-ranking officials. Those works served as encrypted messages where artistic value intertwined with diplomatic significance. In this study, the author proposes reconstructing the historical context to deepen understanding of the iconography of M.N. Vorobyev's series of landscape paintings, created as a visual chronicle of the events of the Russo-Turkish War of 1828–1829.

Введение

Сегодня в условиях усиливающейся глобализации и выраженной тенденции к утрате национальной самоидентификации государств особенно важно поддерживать интерес к истории России, истории русской культуры и русского искусства. Первая половина XIX века является периодом в русской истории, когда в изобразительном искусстве отчетливо заявили о себе русские мастера, получившие художественное образование в России и профессионально реализовавшиеся на ниве отечественной культуры.

Художник Максим Никифорович Воробьев (1787–1855) обладал редким талантом соединять профессию художника с государственной службой, сполна выполняя творческие задачи и миссию служения Отечеству. В качестве проблемного поля исследовательской статьи мы предлагаем рассмотреть миссию художника в военной экспедиции 1828–1829 годов. В этой экспедиции М.Н. Воробьев должен был не только создавать зарисовки и картины по распоряжению императора Николая I и его двора, но и выполнять задания, связанные с визуализацией военных нововведений. Экспедиция художника на театр военных действий Русско-турецкой войны 1828–1829 годов является объектом этого небольшого исследования, а предметом — несколько знаковых живописных полотен, которые, в силу многих причин, редко упоминаются сегодня. Это картины «Берег моря близ Варны», «Вид военного телеграфа под Варною», «Взрыв Варны».

Помимо личных поручений императора и его двора художники, как правило, должны были изображать подробные пейзажные виды местности, дополняющие существующие топографические карты, зарисовывать типы и виды растений, делать портретные зарисовки этнических типов народов, населявших незнакомые территории. М.Н. Воробьев обладал навыками общения с людьми разных культур. Ему как художнику, зарекомендовавшему себя в юности в «снятии видов городов», доверяли исполнять важные поручения в длительных путешествиях и военных экспедициях. Такие предприятия требовали от художника быть наблюдательным, уметь передавать рисунком графическую характеристику места пребывания и подчеркивать в зарисовках и живописных произведениях особую визуализацию информации. Художник не только создавал картины, но и собирал

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьева

секретную информацию, выполняя функции разведчика и хроникера.

О творческом пути и личности художника М.Н. Воробьева, его месте и роли в некоторых исторических событиях своего времени написано немного. Актуальная работа, посвященная исследованию и реконструкции творческой биографии М.Н. Воробьева, появилась только в XXI веке и заполнила лакуну реконструкции творческой биографии художника. Это диссертационное исследование Т.И. Болтаевской «Художники М.Н. и С.М. Воробьевы и их значение в контексте истории русского искусства XIX века» [Болтаевская, 2012]. Т.И. Болтаевская в 2011 году опубликовала две статьи о творчестве художника — «Рисунки и акварели М.Н. Воробьева» и «Святая Земля в творчестве Максима Воробьева» [Болтаевская, 2011, № 2; Болтаевская, 2011, № 3]. В этих работах личность художника представлена в контексте творческих исканий художников первой половины XIX века. Относительно полно биография и творчество М.Н. Воробьева рассматривались в исследованиях П.Н. Петрова «М.Н. Воробьев и его школа» [Петров, 1888] и Г.В. Смирнова «Максим Никифорович Воробьев» [Смирнов, 1950]. А.А. Федоров-Давыдов в своей работе, посвященной исследованию раннего творчества М.Н. Воробьева в контексте русской пейзажной живописи XVIII — начала XIX века, представляет художника молодым талантливым живописцем своего времени [Федоров-Давыдов, 2005].

В монографии С.М. Балуева «Критика изобразительного искусства на начальных этапах становления русской художественной школы» приведен фрагмент отзыва литературного критика и журналиста Александра Федоровича Воейкова о пейзажах М.Н. Воробьева. Речь идет выставке в Петербурге 1830 года [Балуев, 2015]. А.Ф. Воейков в рецензии для журнала «Сын отечества» анализирует достоинства перспективной ландшафтной живописи М.Н. Воробьева на примере картины «Вид военного телеграфа под Варною» 1829 года [Балуев, 2015, с. 87]. Повод для написания картины, посвященной событиям прошедшей русско-турецкой войны, в рецензии не упомянут.

Интересным источником для исследования сегодня являются воспоминания о М.Н. Воробьеве, написанные известным русским физиком Федором Фомичом Петрушевским. Ф.Ф. Петрушевский был одним из частных учеников художника, и, вероятно, общение

опытного и признанного художника и молодого физика в 1840-е годы было интересным и полезным для обоих [Петрушевский, 1888]. Статьи Ф.Ф. Петрушевского, его публикации, относящиеся к оптике в иллюзорном пространстве картинной плоскости и цветоведению, не утратили своей актуальности до сих пор [Петрушевский, 1891].

Об участии М.Н. Воробьева в Русско-турецкой войне 1828–1829 годов во всех исследованиях, посвященных художнику, написано очень кратко, одним или несколькими предложениями. Основная задача исследователей всегда лежала в русле описания и анализа пейзажных работ художника. В наследии М.Н. Воробьева не осталось личной переписки, он не вел дневников, или их не сохранило время и обстоятельства жизни художника.

В 1828–1829 годах опытный художник, прошедший несколько военных кампаний и дипломатических экспедиций, был прикомандирован к штабу Черноморского флота и участвовал в русско-турецкой войне как художник при штабе и хроникер [Смирнов, 1950, с. 17]. Его визуальные зарисовки-отчеты часто содержали скрытую информацию, понятную лишь узкому кругу посвященных должностных лиц. Эти произведения становились своего рода зашированными посланиями, в которых художественная ценность сочеталась с дипломатической важностью.

В предпринятом исследовании мы предлагаем реконструкцию исторического контекста для уточнения иконографии серии пейзажных полотен М.Н. Воробьева, написанных художником как визуальное свидетельство военной хроники сражений Русско-турецкой войны 1828–1829 годов.

История создания картин М.Н. Воробьева о Русско-турецкой войне 1828–1829 годов

Картины М.Н. Воробьева «Берег моря близ Варны», «Взрыв Варны», «Вид военного телеграфа под Варной», иллюстрирующие события на Балканах 1828–1829 годов, были написаны по заказу Александра Христофоровича Бенкендорфа (1782–1844). Почему именно эти пейзажные планы и конкретные моменты русско-турецкой войны заинтересовали одного из главных приближенных императора Николая I, шефа корпуса жандармов и главного начальника III отделения канцелярии

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьева



Ил. 1. Воробьев М.Н. Берег моря близ Варны. 1829. Холст, масло. 40 × 64 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Fig. 1. Vorobyev M.N. The Seashore Near Varna. 1829. Oil on canvas. 40 × 64 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg

императора А.Х. Бенкендорфа? Это отнюдь не риторический вопрос. В пейзажах М.Н. Воробьева «Берег моря близ Варны» (1829, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Вид военного телеграфа под Варной» (1829, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Взрыв Варны» (1828, Тюменское музейно-просветительское объединение) есть общий лейтмотив. На этих пейзажных картинах изображена та часть театра боевых действий и боевых расположений, где, вероятно, были испытаны изобретения инженера барона Павла Львовича Шиллинга фон Канштадта (1786–1837). Результаты опытов с проводными линиями связи для телеграфа привели П.Л. Шиллинга к мысли о возможности использования электрического тока для зажигания на расстоянии крупных пороховых зарядов — фугасов, используемых саперами. Впервые эта идея сформулирована им 8 апреля 1812 года. С этого момента он начинает претворять ее в жизнь [Дьяконов, 2004, с. 4–6].

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов:
документальные пейзажи М.Н. Воробьева



Ил. 2. Воробьев М.Н. Вид военного телеграфа под Варною. 1829. Холст, масло. 51 × 89 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 2. Vorobyev M.N. View of the Military Telegraph Near Varna. 1829. Oil on canvas. 51 × 89 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg

Картина «Берег моря близ Варны» изображает морскую панораму и береговую линию с двумя небольшими бухтами. Это удобное место для расположения береговых подразделений и части русского флота, участвовавшего в боевых сражениях. О своеобразии природного ландшафта пишет в своих воспоминаниях А.Х. Бенкендорф, подробно, день за днем, описывая события войны 1828–1829 годов [Бенкендорф, 2020, с. 57–60].

Художник детально выстраивает сложную, многоуровневую пейзажную перспективу. Это важно для характеристики специфики ландшафта берега моря около Варны. Художник на картине показывает особенности невысокой растительности холмистых берегов близ Варны. Мы можем предположить, что картина могла быть дополнением к существующим картам местности. В дофотографическую эпоху картины выполняли функции фиксации и визуального сопровождения открытий, путевых подробностей, конкретных действий и произошедших событий.

В картине «Вид военного телеграфа под Варною» художник изображает походный лагерь в расположении русских войск.

М.Н. Воробьев детально иллюстрирует установку столба для передачи телеграфных сигналов. Художник не упускает в изображении значимые детали установки на возвышенности телеграфного столба, прикрепления к столбу проводов и далее представляет широкую пейзажную панораму, показывая, как далеко возможна передача сигнала на расстоянии. В акватории бухты видны изображенные корабли. Картина была визуальным свидетельством испытания или эксплуатации новейших достижений передовой русской инженерной мысли на театре военных действий. Можно допустить, что использование технических нововведений мог курировать А.Х. Бенкендорф. Тогда становится очевидным, почему и зачем картины, изображающие место, время и иллюстрирующие инженерные инновации, используемые в русской армии, были заказаны А.Х. Бенкендорфом художнику М.Н. Воробьеву.

Эти картины могли быть визуальным отчетом об использовании новейших научных достижений на театре военных действий русской армией. В 1828 году первый практически пригодный электромагнитный телеграф был создан П.Л. Шиллингом фон Канштадтом, выдающимся ученым и изобретателем [Ларин, 2016, с. 76]. В этом году прообраз будущего электромагнитного телеграфа был готов и испытан: «Он представлял собой двухпроводный однострелочный телеграф. Аппарат содержал все основные узлы, необходимые для телеграфирования: источник питания — вольтов столб (или столбец, как его называл сам Шиллинг); передатчик, подключавший к каждому из двух линейных проводов то один, то другой полюс батареи; двухпроводную линию; коммутатор, производящий переключение с приема на ожидание передачи; и, наконец, приемник» [Ларин, 2016, с. 76–77].

Официальная дата создания электрического телеграфа другая — 1832 год. Как пишут исследователи, изобретение электрического телеграфа стало венцом изобретательской деятельности российского ученого Павла Львовича Шиллинга [Ларин, 2016, с. 76]. Этот аппарат он публично продемонстрировал 21 октября 1832 года в своей квартире на Царицыном лугу в Санкт-Петербурге (Марсово поле, дом 7). На этом доме сохранилась установленная Русским техническим обществом

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов:
документальные пейзажи М.Н. Воробьева



Ил. 3. Воробьев М.Н. Взрыв Варны. 1828. Холст, масло. 50,5 × 84 см. Тюменское музейно-просветительское объединение, Тюмень

Fig. 3. Vorobyev M.N. The Explosion of Varna. 1828. Oil on canvas. 50.5 × 84 cm. Tyumen Museum and Educational Association, Tyumen

в 1886 году в связи со 100-летием со дня рождения выдающегося ученого мемориальная доска со следующей надписью: «Здесь жил и умер русский изобретатель электромагнитного телеграфа Павел Львович Шиллинг» [Ларин, 2016, с. 76].

Картина М.Н. Воробьева написана в 1829 году, и это — свидетельство того, что электромагнитный телеграф П.Л. Шиллинга использовался на театре боевых действий Русско-турецкой войны за три года до официального объявления об изобретении электромагнитного телеграфа.

Картина (или финальный эскиз) морской баталии «Взрыв Варны» была создана художником непосредственно с натуры, предположительно с палубы одного из кораблей. Это объясняется ракурсом композиционной панорамы. Передний план показан не береговой линией, а непосредственно кромкой воды. Все картины демонстрируют главное достоинство М.Н. Воробьева — умелое владение линейной

и воздушной перспективой и прекрасное чувство меры в применении норм и правил академической композиции. Разбирая сюжет картины «Взрыв Варны» и отмечая тот факт, что эта картина была заказана художнику А.Х. Бенкендорфом, мы можем говорить об иллюстрации еще одного изобретения П.Л. Шиллинга и его практическом применении.

В 1828 году П.Л. Шиллинг представил генерал-инспектору саперных войск свои рекомендации относительно оснащения российской армии электрическими минами. Основным условием успешного внедрения этого вооружения было обеспечение саперов надежными источниками электроэнергии. Шиллинг разработал два варианта переносных батарей. Первый вариант предусматривал конструкцию, позволяющую поднимать электроды над электролитом во время неиспользования батареи, а также извлекать их для очистки. Однако эта батарея не была портативной и не всегда находилась в состоянии готовности.

Второй тип батареи имел скрытые электроды и мог быть приведен в рабочее состояние просто путем заливки электролита, который перевозился отдельно в свинцовых емкостях. В своем обращении к руководству саперных войск Шиллинг завершил предложение следующими словами: «Я весьма далек от мысли, что способ, который я имел честь предложить, полностью свободен от недостатков, и поэтому я страстно желал бы продолжить свои изыскания, но эксперименты, к каковым я должен был бы прибегнуть для этой цели, слишком дороги, чтобы я мог позволить себе производить их за свой счет» [цит. по: Самохин, Тихомирова, 2017, с. 81].

Уже 23 апреля 1828 года Шиллинг получил уведомление о том, что генерал-инспектор саперных войск поручил ему продолжить исследования, «касающиеся создания переносной гальванической батареи, употребляемой в подкопных минах...» [Самохин, Тихомирова, 2017, с. 81]. Исполнение требуемых заказов было поручено Ижорским заводам, Александровскому заводу и другим отечественным предприятиям под контролем специально назначенного для этой задачи саперного офицера [Самохин, Тихомирова, 2017, с. 81].

Если следовать предложенной гипотезе, то картина «Взрыв Варны» изображает вероятный момент подрыва мин с помощью устройства переносных батарей. После удачного применения подрыва мин по

электрическому проводу русские войска взяли турецкую крепость Варну и сравняли ее с землей. Есть свидетельство о применении электрических мин в Русско-турецкой войне 1828–1829 годов при осаде крепости Силистрии. По этому поводу представитель Министерства иностранных дел, прикомандированный к главной квартире русских войск, Ф.Н. Фоттон, писал из-под турецкой крепости Силистрии в мае 1829 года: «Осадные работы ведет генерал Шильдер. Вот богатое воображение и изобилие идей в искусстве поднимать на воздух все что угодно. Он говорил мне, что в первый раз на деле для зажигания мин намерен употребить Шиллингом выдуманное средство, электрическим током произвести взрыв» [цит. по: Яроцкий, 1953, с. 27].

Крепость Варна занимала очень выгодное военно-стратегическое положение. Это являлось причиной многих войн на этой территории. В ходе Русско-турецкой войны (1828–1829) входившая в состав Османской империи Варна подверглась длительной осаде русских войск. Эскадра блокировала крепость с моря. 25 сентября 1828 года флотский десант и сухопутные войска начали штурм Варны со всех сторон. Это событие и легло в основу картины «Взрыв Варны». 29 сентября крепость Варна капитулировала. В плен было взято 9 тысяч человек и 291 орудие. Уже значительно позже, 27 июля 1878 года, пережив многочисленные войны, Варна была окончательно освобождена русскими войсками от многовекового турецкого владычества и стала частью новой Болгарии [Айрапетов].

После окончания Русско-турецкой войны картины М.Н. Воробьева, посвященные взятию крепости Варна и применению новейших технических изобретений П.Л. Шиллинга, экспонировались на выставке в Императорской Академии художеств в 1883 году [Верещагина, 2004, с. 513].

Судьба картин М.Н. Воробьева о Русско-турецкой войне 1828–1829 годов в XIX–XX веках

Есть несомненные свидетельства о том, что картины или их авторские копии, заказанные М.Н. Воробьеву А.Х. Бенкендорфом, после экспонирования их в залах Академии художеств находились в частной коллекции, в поместье графа А.Х. Бенкендорфа «Мыза Фалль» под Ревелем. Именно на этой мызе, в рабочем кабинете А.Х. Бенкендорфа

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьева



Ил. 4. Воробьев М.Н. Вид близ Варны. На берегу Черного моря. 1832. Холст, масло. 51,2 × 87,2 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Fig. 4. Vorobyev M.N. View Near Varna. On the Shore of the Black Sea. 1832. Oil on canvas. 51.2 × 87.2 cm. The State Tretyakov Gallery, Moscow

и находились обе «Варны» [Смирнов, 1950, с. 50]. До XX века поместье принадлежало потомкам графа А.Х. Бенкендорфа, а в 1917 году усадьба была разорена. Территория мызы стала собственностью Министерства иностранных дел Эстонской республики [см.: Веэтамм, 2013, с. 16].

Многие предметы из имения «Мыза Фалль» оказались утраченными или сменили владельцев. Около пятидесяти лет об этих картинах ничего не было известно. Далее можно воспользоваться свидетельством коллекционера Бориса Грибанова. В книге «Картины и жизнь» (1999) Б.Н. Грибанов пишет, что две картины М.Н. Воробьева из имения А.Х. Бенкендорфа в 1960-е годы оказались в его частной коллекции в Ленинграде. Коллекционер в конце 1960-х годов продал картины «Берег моря близ Варны» и «Взрыв Варны» для размещения их в Тюменской художественной галерее [Грибанов]. «После длительных и настойчивых уговоров и просьб Е.К. Кроллау [директор Тюменской художественной галереи, сформировавший

основной выставочный фонд в 1960-е годы. — Э.Ш.]... я продал эти картины в Тюменскую картинную галерею. Теперь я имею счастье видеть их уже репродуцированными в книгах и каталогах» [Грибанов]. К сожалению, увлекательный текст Б. Грибанова не является объективным и полноценным научным исследованием, но проливает свет на местонахождение картин в советский период. Сегодня картины из коллекции А.Х. Бенкендорфа на «Мызе Фалль» по-прежнему находятся в собрании галереи, входящей в Тюменское музейно-просветительское объединение.

Есть еще одна картина М.Н. Воробьева рассматриваемой тематики — «Вид близ Варны. На берегу Черного моря». Это пейзаж, написанный художником в 1832 году по эскизам военной экспедиции 1828–1829 годов. Находилась эта картина в собрании семьи Львовых и оттуда поступила в собрание Государственной Третьяковской галереи в XX веке.

В период Русско-турецкой войны 1828–1829 годов М.Н. Воробьев написал еще несколько картин, посвященных военным действиям, происходившим близ крепости Варна: «Вид осады Варны» (1829, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Босфор» (1829, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Одесса. Вид берега моря у дворца Воронцовых» (1832, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург). Среди всех сохранившихся полотен этой серии достойное место занимают представленные произведения, изображающие технологические достижения того времени. Некоторые картины сегодня представлены в авторских повторах и датированы 1830-ми годами.

Заключение

Подводя итоги небольшого исследования о визуализации изобретений П.Л. Шиллинга в картинах М.Н. Воробьева «Вид военного телеграфа под Варною», «Взрыв Варны», следует подчеркнуть, что эти произведения искусства играют важную роль в документировании и популяризации технологических достижений того времени. В картине «Вид военного телеграфа под Варною» мы видим изображение установки оборудования для электромагнитного телеграфа, которое документирует раннее использование электрических коммуникаций

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьева

в военных целях. Этот телеграф стал предшественником более сложных и разветвленных систем, которые начали распространяться по всему миру спустя несколько лет после смерти Шиллинга. Картина «Взрыв Варны» иллюстрирует мощь и эффективность подводных мин с электрическим подрывом, разработанных Шиллингом. Изображение взрыва служит наглядным примером применения новых технологий в боевых действиях, демонстрируя их разрушительный потенциал и стратегическое значение.

Пейзажные картины М.Н. Воробьева служат важным историческим свидетельством, подчеркивающим вклад П.Л. Шиллинга в развитие военных и коммуникационных технологий. Эти картины помогают современному зрителю лучше понять и оценить значимость достижений отечественной науки и русских изобретателей. Визуальные документы, созданные в научных и военных экспедициях, используются сегодня в исследованиях по истории науки, истории, истории искусства, этнографии, социологии, географии. Такие картины, зарисовки или полноценные серии работ художников, выполненные в экспедициях, самодостаточны и представляют кроме научной еще и художественную ценность как самостоятельные произведения изобразительного искусства [Швец, 2016].

Картины М.Н. Воробьева не только передают драматизм и важность исторических событий, но и иллюстрируют прогресс в области коммуникаций и военной техники — художник сполна выполнил свою миссию хроникера и видеописца Русско-турецкой войны 1828–1829 годов. В профессиональной деятельности М.Н. Воробьева занятие искусством и политическая деятельность успешно переплетались, выявляя уникальность и многогранность незаслуженно почти забытого сегодня мастера.

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов:
документальные пейзажи М.Н. Воробьёва

Список литературы:

- 1 *Айрапетов О.Р.* Русско-турецкая война 1828–1829 // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/rusko-turetskaia-voina-1828-1829-7e60de> (дата обращения 01.08.2024).
- 2 *Балуев С.М.* Критика изобразительного искусства на начальных этапах становления русской художественной школы. СПб.: Книжный дом, 2015. 182 с.
- 3 *Бенкендорф А.Х.* Воспоминания: В 2 т. Т. 2: 1826–1837. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020. 553 с.
- 4 *Болтаевская Т.И.* Рисунки и акварели М.Н. Воробьёва // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2 (2). С. 196–200.
- 5 *Болтаевская Т.И.* Святая Земля в творчестве Максима Воробьёва // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 3 (2). С. 166–167.
- 6 *Болтаевская Т.И.* Художники М.Н. И С.М. Воробьёвы и их значение в контексте истории русского искусства XIX века: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. М., 2012. 23 с.
- 7 *Верещагина А.Г.* Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 739 с.
- 8 *Везтамм А.* Кейла-Йоа = Schloss Fall: История со старыми фотографиями / Пер. Е. Михеевой. Таллинн: Kadmiirell, 2013. 48 с.
- 9 *Грибанов Б.Н.* Возвращение картин Максима Воробьёва // Olgaimayeva.narod.ru. URL: <https://olgaimayeva.narod.ru/bng/gr13.html> (дата обращения 01.08.2024).
- 10 *Дьяконов Ю.П.* Павел Львович Шиллинг – пионер гальванизма в России. СПб.: Издательство Военно-морской академии имени Н.Г. Кузнецова, 2004. 12 с.
- 11 *Князева Л.К.* История государственного строительного надзора в России // Безопасность труда в промышленности. 2009. № 8. С. 10–20.
- 12 *Ларин Д.А.* Первопроходец в электросвязи: К 230-летию со дня рождения изобретателя электрического телеграфа П.Л. Шиллинга фон Канштадта // Вестник РГГУ. Серия: Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. 2016. № 1 (3). С. 73–87.
- 13 *Олейников Д.И.* Бенкендорф. М.: Молодая гвардия, 2014. 390 с. (Жизнь замечательных людей; Вып. 1452).
- 14 *Петров П.Н.* М.Н. Воробьёв и его школа // Вестник изящных искусств. 1888. Т. 6. Вып. 4. С. 279–332.
- 15 *Петрушевский Ф.Ф.* Воспоминания о М.Н. Воробьёве // Художественные новости: Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», изд. при Акад. художеств. 1888. Т. 6 (1 ноября). № 21. С. 497–504.
- 16 *Петрушевский Ф.Ф.* Краски и живопись: Пособие для художников и техников. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1891. 337 с.
- 17 *Самохин В.П., Тихомирова Е.А.* Памяти П.Л. Шиллинга (1786–1837) // Машиностроение и компьютерные технологии. 2017. № 10. С. 70–102.
- 18 *Смирнов Г.В.* Максим Никифорович Воробьёв. 1787–1855. М., Л.: Искусство, 1950. 31 с.
- 19 *Фёдоров-Давыдов А.А.* Молодой Максим Воробьёв // Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Центрполиграф, 2005. С. 108–130.
- 20 *Швец Э.Г.* Визуальные документы научных и военных экспедиций: жанровая принадлежность и стилистические особенности произведений на примере работ русских художников конца XVIII – первой пол. XIX вв. // Таврический научный обозреватель. 2016. № 7 (12). С. 77–84.
- 21 *Яроцкий А.В.* Павел Львович Шиллинг. М.; Л.: Госэнергоиздат, 1953. 128 с.

References:

- 1 Airapetov O.R. Russko-turetskaya voina 1828–1829 [The Russo-Turkish War of 1828–1829]. *Bol'shaya Rossiiskaya ehntsiiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia]. Available at: <https://bigenc.ru/c/russko-turetskaia-voina-1828-1829-7e60de> (accessed 01.08.2024). (In Russian)
- 2 Baluyev S.M. *Kritika izobrazitel'nogo iskusstva na nachal'nykh etapakh stanovleniya russkoi khudozhestvennoi shkoly* [Criticism of Fine Arts at the Initial Stages of the Formation of the Russian Art School]. St. Petersburg, Knizhnyi dom Publ., 2015. 182 p. (In Russian)
- 3 Benkendorf A.H. *Vospominaniya: V 2 t.* [Memoirs: In 2 vols.]. Vol. 2: 1826–1837. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2020. 553 p. (In Russian)
- 4 Boltayevskaya T.I. Risunki i akvareli M.N. Vorobyeva [Drawings and Watercolors by M.N. Vorobyev]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2011, no. 2 (2), pp. 196–200. (In Russian)
- 5 Boltayevskaya T.I. Svyataya Zemlya v tvorchestve Maksima Vorobyeva [Holy Land in the Works of Maxim Vorobyev]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2011, no. 3 (2), pp. 166–167. (In Russian)
- 6 Boltayevskaya T.I. *Khudozhniki M.N. i S.M. Vorobyevy i ikh znachenie v kontekste istorii russkogo iskusstva XIX veka* [Artists M.N. and S.M. Vorobyevs and Their Significance in the Context of the History of Russian Art of the 19th Century]: Dis. Abstract ... Candidate of Arts, 17.00.04, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute. Moscow, 2012. 23 p. (In Russian)
- 7 Vereshchagina A.G. *Kritiki i iskusstvo: ocherki istorii russkoi khudozhestvennoi kritiki serediny XVIII – pervoi treti XIX veka* [Critics and Art: Essays on the History of Russian Art Criticism in the Mid-18th – First Third of the 19th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004. 739 p. (In Russian)
- 8 Veetamm A. *Keila-Yoa = Schloss Fall: Istoriya so starymi fotografiyami* [Keila-Joa = Schloss Fall: A Story with Old Photos], transl. E. Mikheeva. Tallinn, Kadmirell Publ., 2013. 48 p. (In Russian)
- 9 Gribanov B.N. Vozvrashchenie kartin Maksima Vorobyeva [The Return of Maxim Vorobyev's Paintings]. *Olgaimayeva.narod.ru*. Available at: <https://olgaimayeva.narod.ru/bng/gr13.html> (accessed 01.08.2024). (In Russian)
- 10 Dyakonov Yu.P. *Pavel L'vovich Shilling – pioner gal'vanizma v Rossii* [Pavel Lvovich Schilling – a Pioneer of Galvanism in Russia]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Voenno-morskoj akademii imeni N.G. Kuznetsova Publ., 2004. 12 p. (In Russian)
- 11 Knyazeva L.K. Istoriya gosudarstvennogo stroitel'nogo nadzora [History of State Construction Supervision]. *Bezopasnost' truda v promyshlennosti*, 2009, no. 8, pp. 10–20. (In Russian)
- 12 Larin D.A. Pervoprokhodets v ehlektrosvyazi: K 230-letiyu so dnya rozhdeniya izobretatelya ehlektricheskogo telegrafa P.L. Shillinga fon Kanshtadta [A Pioneer in Telecommunications: To the 230th Anniversary of the Birth of the Inventor of the Electric Telegraph P.L. Schilling von Kanstadt]. *Vestnik RGGU. Seriya: Dokumentovedenie i arkhivovedenie. Informatika. Zashchita informatsii i informatsionnaya bezopasnost'*, 2016, no. 1 (3), pp. 73–87. (In Russian)
- 13 Oleinikov D.I. *Benkendorf* [Benckendorff]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2014. 390 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudei; Vyp. 1452 [The Life of Remarkable People; Issue 1452]). (In Russian)
- 14 Petrov P.N. M.N. Vorobyev i ego shkola [M.N. Vorobyev and His School]. *Vestnik izyashchnykh iskusstv*, 1888, vol. 6, issue 4, pp. 279–332. (In Russian)
- 15 Petrushevskii F.F. Vospominaniya o M.N. Vorobyeve [Memoirs of M.N. Vorobyev]. *Khudozhestvennyye novosti: Prilozheniye k zhurnalu "Vestnik izyashchnykh iskusstv"*, izd. pri Akad. khudozhestv, 1888, vol. 6 (November 1), no. 21, pp. 497–504. (In Russian)
- 16 Petrushevskii F.F. *Kraski i zhivopis': Posobie dlya khudozhnikov i tekhnikov* [Paints and Painting: A Manual for Artists and Technicians]. St. Petersburg, Tipografiya M.M. Stasyulevicha Publ., 1891. 337 p. (In Russian)
- 17 Samokhin V.P., Tikhomirova E.A. Pamyati P.L. Shillinga (1786–1837) [In Memoriam P.L. Schilling (1786–1837)]. *Mashinostroenie i komp'yuternye tekhnologii*, 2017, no. 10, pp. 70–102. (In Russian)
- 18 Smirnov G.V. *Maxim Nikiforovich Vorobyev. 1787–1855* [Maxim Nikiforovich Vorobyev. 1787–1855]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1950. 31 p. (In Russian)
- 19 Fedorov-Davydov A.A. Molodoi Maksim Vorobyev [Young Maxim Vorobyev]. Fedorov-Davydov A.A. *Russkii peyzazh XVIII – nachala XIX veka* [Russian Landscape of the 18th – Early 19th Centuries]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2005, pp. 108–130. (In Russian)
- 20 Shvets E.G. Vizual'nyye dokumenty nauchnykh i voyennykh ehkspeditsii: zhanrovaya prinadlezhnost' i stilisticheskiye osobennosti proizvedenii na primere rabot russkikh khudozhnikov kontsa XVIII – pervoi pol. XIX vv. [Visual Documents of Scientific and Military Expeditions: Genre Affiliation and Stylistic Features of Works on the Example of the Works of Russian Artists of the Late 18th – First Half of the 19th Centuries]. *Tavrisheskii nauchnyi obozrevatel'*, 2016, no. 7 (12), pp. 77–84. (In Russian)
- 21 Yarotskii A.V. *Pavel L'vovich Shilling* [Pavel Lvovich Schilling]. Moscow, Leningrad, Gosenergoizdat Publ., 1953. 128 p. (In Russian)

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов:
документальные пейзажи М.Н. Воробьева

УДК 7.03
ББК 85.103(2)6

Юрьева Марина Васильевна

Аспирант, кафедра графики и скульптуры, Институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48
ORCID ID: 0009-0001-2049-7275
ResearcherID: LSL-3348-2024
radda_89@mail.ru

Бабияк Вячеслав Вячеславович

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра графики и скульптуры, Институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48
ORCID ID: 0000-0001-9588-9073
ResearcherID: AAF-1672-2019
slava_babiyak@inbox.ru

Ключевые слова: Заполярье, репрессированные художники, 1930–1960-е годы, СССР, лирический пейзаж, городской пейзаж, «барачный» пейзаж, индустриальный пейзаж

Юрьева Марина Васильевна, Бабияк Вячеслав Вячеславович

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-128-155

Для цит.: Юрьева М.В., Бабияк В.В. Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века // Художественная культура. 2025. № 1. С. 128–155. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-128-155>.

For cit.: Yuryeva M.V., Babiyak V.V. The Genre of Landscape in the Works of Artists of the Arctic Correctional Labor Camps in the 30s-60s of the 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 128–155. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-128-155>. (In Russian)

Yuryeva Marina V.

PhD Student, Department of Graphics and Sculpture, Institute of Art Education, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0009-0001-2049-7275
ResearcherID: LSL-3348-2024
radda_89@mail.ru

Babiyak Vyacheslav V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Graphics and Sculpture, Institute of Art Education, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9588-9073
ResearcherID: AAF-1672-2019
slava_babiyak@inbox.ru

Keywords: the Arctic, repressed artists, 1930s-1960s, USSR, lyrical landscape, urban landscape, 'barrack' landscape, industrial landscape

Yuryeva Marina V., Babiyak Vyacheslav V.

The Genre of Landscape in the Works of Artists of the Arctic Correctional Labor Camps in the 30s-60s of the 20th Century

Аннотация. Одной из особенностей внутренней политики СССР в 1930–1960-е годы было формирование и рост системы исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ) на территории всей страны, принудительное использование бесплатного труда заключенных для подъема экономики и промышленного развития. В тюрьмах находились представители самых разных социальных слоев населения, в том числе и интеллигенции, среди которой было немало профессиональных художников.

Авторы статьи обращаются к вопросу о роли творчества репрессированных художников в этот хронологический период в процессе формирования заполярного искусства на основе анализа их пейзажных работ. Исследован обширный материал, содержащий сведения о деятельности заполярных исправительных лагерей и о положении в них художников. В поле зрения авторов находятся сохранившиеся работы заключенных: пейзажные зарисовки, эскизы и картины, созданные на территориях советских исправительных лагерей, находившихся за Северным полярным кругом (севернее 66°33' с.ш.).

Используя социально-географический подход и применяя методы иконологического, сопоставительного и формально-стилистического анализа для эталонных образцов графики и живописи из творческого наследия заключенных, авторы отметили исчезновение в их пейзажах традиционной советской полярной романтики, появление нового подвида жанра («барачный» пейзаж), изменение образной составляющей (образы землянок, бараков, шахт, бункеров, линий электропередач, поездов, вагонеток, отсутствие образа моря, полярных сияний, белых ночей и т.п.), звучание в работах нового мотива — уязвимости и одиночества личности в борьбе за выживание, использование нетрадиционных приемов и стилистики изображения, наличие глубокого психологизма и концептуального характера. На основе полученных фактов сделан вывод о значимости творчества репрессированных художников для процесса развития отечественного заполярного искусства в целом. При этом подчеркнут весомый вклад в искусство художников ямальского и таймырского Заполярья.

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

Abstract. One of the features of the internal policy of the USSR in the 1930s – 1960s was the formation and growth of the correctional labour camps system throughout the country and the forced use of free labour of prisoners to boost the economy and industrial development. Representatives of the most diverse social strata of the population, including the intelligentsia, among whom there were many professional artists, were in prisons.

The authors of the article turn to the question of the role of the repressed artists' work of the chronological period under consideration in the process of forming polar art, based on the analysis of their landscapes. They have studied extensive material containing information about the activities of the polar correctional camps and the status of artists in them. In the field of view of the authors are the preserved works of prisoners: landscape sketches, sketches, and paintings created on the territory of the Soviet correctional camps located beyond the Arctic Circle (north of 66°33' N).

Using a socio-geographical approach and applying methods of iconological, comparative, and formal stylistic analysis to reference samples of graphics and painting from the creative heritage of prisoners, the authors have noted the disappearance of the traditional Soviet polar romanticism in their landscapes, the emergence of a new subgenre ('barack' landscape), a change in the figurative component (images of dug-outs, barracks, mines, bunkers, power lines, trains, trolleys, the absence of the image of the sea, auroras, white nights, etc.), the presence of a new motif in the works — the vulnerability and loneliness of the individual in the struggle for survival, the use of non-traditional pictorial techniques and stylistics, and deep psychologism and conceptuality. Based on the facts obtained, a conclusion is made about the importance of the work of repressed artists for the development of domestic polar art in general. At the same time, the article emphasizes the significant contribution of the artists of the Yamal and Taimyr Polar regions to the art.

Введение

Проблемы Арктики как перспективного политического и экономического плацдарма сегодня стали особенно значимыми в политике нашей страны, причем сохранение и популяризация ее культурного наследия, являющегося базой для формирования общественного сознания, выдвинулись в ряд приоритетных задач. Прямая связь темы статьи с государственной политикой подтверждает актуальность исследования.

Следует отметить, что сразу же по окончании интервенции на Севере, в 1920-е годы, СССР развернул «беспрецедентную по своим масштабам программу освоения Арктики» [Голдин, 2011, с. 22–34]. Поскольку первоочередной задачей Советы ставили организацию и укрепление новой власти, требовалось идеологическое влияние на население, которое должно было оказывать в том числе и искусство. Работы его официальных представителей, тематически транслирующие достижения СССР на арктических территориях, неизменно экспонировались перед широкой публикой [Выставки, т. 1, 1965].

В Заполярье наибольшее предпочтение из жанров у художников получил пейзаж. Причиной этому была, в первую очередь, его относительная независимость от идеологических установок: концепт любой пейзажной работы трудно интерпретировать однозначно.

Кроме того, усиленному интересу профессиональных колористов способствовала экзотика природы высоких широт, одновременно коррелируя с создаваемым в общественном сознании образом идеального советского человека — романтического борца за всеобщее счастье и строителя нового мира. Так развитие советского заполярного пейзажа в 1920–1930-х годах хронологически совпало с историей социокультурного освоения высоких широт в СССР [Федотова, 2010, № 3, с. 151–154].

Цель статьи — выявить изменения в жанре пейзажа узников заполярных исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ) как отражение одной из сторон развития отечественного высокоширотного искусства в 1930–1960-е годы. Объект исследования — творчество

художников заполярного ГУЛАГа⁽¹⁾. Предмет исследования — изменения в жанре полярного пейзажа.

Научно-исследовательская и научно-популярная литература содержит большое количество материала о художественном освоении Заполярья [Юрьева, Бабияк, 2022, с. 43–49], но работы о судьбах узников Заполярья и их творчестве составляют совсем небольшую часть. Это научные статьи В. Вигилянского [Вигилянский, 1991], И.П. Бедулиной [Бедулина, 2019, с. 415–430], Д.Д. Подледнова и Е.Д. Казанцевой [Подледнов, Казанцева, 2021, с. 45–62] и др.; труды В.И. Юкшинского [Юкшинский, 1958], А.И. Кокурина и Н.В. Петрова [ГУЛАГ, 2000], Г.М. Ивановой [Иванова, 2006] и др.; мемуары Д.А. Быстролётова [Быстролётов, 2011], Г.З. Иоффе [Иоффе, 2015], А.П. Арцыбушева [Арцыбушев, 2016], Е.С. Гинзбург [Гинзбург, 2023], К. Штайнера [Штайнер, 2023] и др. На основе архивных материалов, принадлежащих музею Ухты, под редакцией О.Г. Ткаченко выпущен сборник [Художники Ухты, 2018], в котором содержится документальный материал о репрессированных художниках КОМИ АССР, в том числе заполярных, то есть работавших в Воркуте, Усинске, Инте, Абези и др. Однако имеющийся материал требует серьезного научного осмысления и систематизации, на данном этапе представляя малоизученный пласт отечественного искусствознания.

Исследование заполярного искусства в целом предполагает использование социально-географического подхода из-за особенностей геополитического положения региона и человеческого фактора (картины создавали командированные живописцы-профессионалы, ученые-исследователи, коренные жители — самоучки, художники-любители среди моряков, летчиков и участников полярных экспедиций, заключенные ИТЛ и эвакуированные во время Великой Отечественной войны и др.).

Требуется уточнения и понятие «Заполярье» [Лукин, 2014, с. 57–94]. Заполярной территорией считается островная часть Баренцева моря, часть Кольского полуострова, Новая Земля с прилегающими территориями, Ямал, Таймыр и часть побережья Чукотки — вся территория,

(1) ГУЛАГ (Главное управление лагерей) — подразделение НКВД СССР, МВД СССР, Министерства юстиции СССР, осуществлявшее руководство местами заключения в 1930–1959 годы.

находящаяся севернее Полярного круга. Большая протяженность с запада на восток (около 6000 км) и малонаселенность повлияли на то, что освоение Заполярья развивалось хронологически и территориально неоднородно, что сказалось на эволюции художественно-культурной среды региона. Именно по этой причине отечественное заполярное изобразительное искусство относится к малоисследованным⁽²⁾ и почти не описанным наукой явлениям [Федотова, 2010, с. 217–222].

Особенности заполярных пейзажей узников 1930–1940-х годов

В 1930-е годы государственная задача форсированного освоения территории Заполярья решалась в том числе с использованием труда заключенных. В связи с этим в регион попало много талантливых творческих личностей, среди которых были профессиональные художники [Система, 1998].

В составленной нами таблице выделены три периода в жизни СССР (предвоенный, военный и послевоенный) и указаны кустовые населенные пункты, вокруг которых находились сети заполярных исправительных лагерей⁽³⁾. Наглядно показан рост количества арестованных художников, даже с учетом их смертности не уменьшившийся после войны. Стоит заметить, что Воркутинский ИТЛ, один из самых страшных лагерей ГУЛАГа, занимает первое место в этом списке.

До начала Великой Отечественной войны в Заполярье оказались художники-профессионалы: Г.Ф. Бакланов, Т.Т. Буря, С.М. Гершов, В.Я. Головской, М.С. Житницкий, В.С. Кадыш, А.С. Малешевский и др., — почти все блестяще образованные, обучавшиеся в свое время у лучших живописцев России и мира, не представлявшие своей жизни без искусства. Их пейзажи стали особенными, художественно и тематически отличаясь от официального искусства того времени. И причиной этому были не только ограниченные возможности

(2) Исключение составляет искусство Кольского Заполярья, которое изучено и систематизировано в работах Л.С. Вагиновой [Вагинова, 2004, № 4, с. 35–40], А.В. Федотовой [Федотова, 2010; Федотова, 2010, № 3, с. 151–154] и др.

(3) Первый лагерь в Заполярье был создан в 1930 году на острове Вайгач. Затем сеть заполярных ИТЛ быстро распространилась на восток. Медленнее процесс шел на заполярной части территории Чукотки.

Географическое положение ИТЛ	1930–1940 (кол-во чел.)	1941–1945 (кол-во чел.)	1946–1960 (кол-во чел.)
Печора	4	5	5
Абезь	2	3	6
Воркута	11	15	23
Инта (Минлаг)	3	5	20
Дудинка	2	2	2
Норильск	3	3	4
Салехард	0	0	1
Енисейск	1	1	1
Игарка (Строит. 503)	1	1	1
Туруханск	0	0	1

Илл. 1. Количество художников в заполярных ИТЛ с 1930-х по 1960-е годы. Таблица.

Составитель: М.В. Юрьева

Fig. 1. The number of artists in the Arctic correctional labour camps from the 1930s to the 1960s. Table. Compiled by M.V. Yuryeva

использования художественных материалов: в основе создаваемого лежала достоверная фиксация увиденного и пережитого за полярным кругом, размышления невинно пострадавших и жизненно важные выводы, которые в силу отсутствия подобного опыта страданий не могли сделать их коллеги на воле. Сегодня это наследие в основном потеряно или уничтожено, но все же сохранились некоторые работы, где изменения очевидны — это новые темы, образы, живописные приемы.

Из предвоенных пейзажей тематически выделяются воркутинские работы Я.В. Апушкина (1899–1989) и В.Н. Городецкого (1879–1943). Графики можно считать первыми представителями нового подвида документального пейзажа — «барачного»⁽⁴⁾. Наряду с землянками,

(4) Барак — здание легкой постройки, предназначенное для временного жилья; дом барачного пата [Ожегов, 1994, с. 16].

баракы как самый простой вид постройки возводили по всему северу и для вольных, и для арестованных.

Карандашный набросок Я.В. Апушкина представляет вид исправительного лагеря («Воркута. Пейзаж с бараками», 1935–1938, частное собрание). Зона расположена на голой, хорошо просматриваемой местности, вокруг нет ни одного признака цивилизованной жизни. На среднем плане изображены два барака для осужденных, а между ними — административное здание с советским флагом на крыше. Смотровые вышки находятся в центре зоны и за бараками. До 1938 года ИТЛ здесь не обносили колючей проволокой, иногда не было даже забора, как и на рисунке. Низкие облака, скудная растительность и холодный серый фон передают настроение автора.

«Барачный» пейзаж В.Н. Городецкого («Землянка на Воркуте», 1940, Национальный музей Республики Коми, Сыктывкар) более живописен. Яркая весенняя зелень покрывает холмистую местность и крышу выкопанного в вечной мерзлоте жилища без окон, занимающего центр композиции. Вход похож на лаз в звериную нору. Наверх выведена печная труба, из которой идет дым, и, если бы не он, землянку можно было принять за часть ландшафта. Несмотря на смысл центрального образа, пейзаж лиричен: теплые цвета создают ощущение умиротворения, веры в будущее; и линия электропередач видна очень отчетливо, и дым из трубы идет — печь топят. Холмистая гряда на заднем плане ландшафта — символ защиты от непогоды и неприятностей.

Эти пейзажи отражают особенности заполярной социокультурной среды перед началом войны. Точность деталей позволяет увидеть условия существования вольных и невольных тружеников высоких широт (баракы просуществовали здесь до 1960-х). Образы таких построек постоянно появлялись в арктическом искусстве: «Речлаг» Ю.И. Шеплетто (1948–1949, частная коллекция), «Барак в Воркутлаге» А.А. Шмидта (1954, Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) и др. Стремление задокументировать свой лагерный опыт — основное в стратегии тех, кто создавал этот подвид пейзажа: достоверность здесь преобладает над образностью, и поэтому в первую очередь эти произведения имеют документальное значение. В дальнейшем образ барака станет символом советского быта этих лет в искусстве (например, в творчестве О. Рабина).

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

Работая во время заключения в топографическом отряде, ученик известнейших художников русского модерна, среди которых был и К.А. Коровин, И.Н. Нефедов (1887–1976) сделал с 1936 по 1941 год немало эскизов полярных пейзажей. Позже на их основе создал серию картин, на которых передал впечатления от утонченной красоты северной природы через оригинальные цветовые и композиционные решения. Его небольшие по размеру лирические акварели 1940-х годов («Заполярный пейзаж», «Весна в Заполярье» и «Топографический отряд. В этапе на Севере», «Весна в окрестностях Абези», «Северо-Печерский край» и др.) своеобразны по замыслу и исполнению, импрессионистским цветовым решениям, игре света и цвета. Главное в них — стремление автора уловить момент, когда Заполярье поворачивается к человеку своей самой беззащитной, хрупкой стороной — прекрасной и кратковременной.

Акварель «Заполярный пейзаж» (1940-е, Ивановский областной художественный музей) создана в стилистике русского модерна: фронтальная «фотографическая» композиция, растительный узор в виде снежной паутины на переднем плане, уменьшение глубины изображения за счет усиления плоскостности ледяных голубых холмов на заднем плане. Пейзаж представляет собой игру изысканных, нежных линий-паутинок, сплетенных из веток деревьев самой природой. Изображение практически монохромно, слабо выраженные теплые оттенки желтеющего неба и розовеющего под лучами холодного солнца снега использованы для легкого усиления контраста.

В эскизе «Весна в Заполярье» (1940-е, Ивановский областной художественный музей), используя всего три локальных цвета (белый, синий, зеленый), автор, цветовыми нюансами выписывая ниточки льда на холмах, первую зелень на деревьях и синеву свободных вод, передает на полотне неброское величие оживающей вечной мерзлоты, еще наполовину укрытой снежным покровом.

Своеобразный стиль художника, выработанный им в течение заполярных лет, демонстрирует послевоенный пейзаж «Пурга» (1947, Ивановский областной художественный музей), созданный в стилистике, близкой к тёрнеровской. Картина написана после возвращения автора из заключения, поэтому содержит в себе попытку осмыслить пережитое по-новому. Сюжет упрощен до минимума: в снежном вихре чуть различима фигура человека с фонарем в руках. Свет фонаря

задает ему направление — человек идет сквозь пургу, к согнувшимся под порывами ветра деревьям. Зритель видит это с высоты птичьего полета, что позволяет оценить изображенное со стороны, словно из зоны комфорта, и понять мощь и непоколебимость полярной природы, а также мужество одинокого путника, стремящегося покорить суровый мир, чтобы просто выжить.

Отметим, что в полярных пейзажах репрессированных отсутствует романтика моря, льдов и северного сияния. Документальность и философичность, лирическое внимание к кратковременному и хрупкому в природе, мотив враждебности пространства, освоенного человеком, и трагического одиночества характеризуют эти работы.

Пейзажная живопись художников-заключенных периода Великой Отечественной войны

Война принесла в арктические лагеря намного более жесткий режим, изменение состава заключенных (ими стали участники боев, бежавшие из окружения, представители советского мирного населения, которым удалось вырваться из вражеского плена, военнопленные гитлеровцы — венгры, румыны, немцы, осужденные из Прибалтики и Западной Украины). В Заполярье оказались художники самых разных национальностей: А.Т. Ахвердиев, А.А. Богданов, К.П. Иванов, А.Г. Трамелиус, Х.Г. Хейнла и др. В основном их умения использовались теперь для наглядной агитации против фашизма: создания агитплакатов, работы в агитбригадах, сценографии в заполярных театрах и т.п. Но в этот период пейзажи обретают особенный символизм и концептуальность.

Незаслуженно забыто имя К.К. Пантелеева-Киреева (1891–1945) и его немногочисленные лирические живописные произведения [Бедулина, 2019, с. 415–430]. Они глубоко психологичны и концептуальны по замыслу. Пейзаж-состояние «Зима» (1940-е, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар) — один из первых; созданный еще до начала войны, близкий стилистике импрессионизма, он демонстрирует оригинальный метод работы, основанный на идее близости мира природы и души человека.

Этот философский и психологический подход лежит и в концепции картины «Валуны» (1945, Национальная галерея Республики

Коми, Сыктывкар), написанной во время угрозы повторного ареста и передающей состояние обреченности человека перед ударами судьбы. Огромные каменные глыбы занимают более половины переднего плана картины. По форме они напоминают сидящего в скорбной позе человека, который опустил голову на сложенные на коленях руки. Под сенью этой трагической фигуры укрылись люди в черном: почти слившись с вечерней тьмой, незаметные, они поддерживают огонь в очаге. За глыбами-валунами — яркий свет, освещающий воды реки и берег и зовущий за собой вдаль. Но темная линия горизонта, небо над валунами и едва различимые фигуры людей, словно придавленные тяжелой тенью, выражают драматическое убеждение автора в тщетности попыток стремления к лучшему: тяжелый рок держит личность в своих каменных объятьях.

Часть наследия художника составляют индустриальные пейзажи, глубоко концептуальные по своей сути. Сопоставим два из них, созданных один за другим и названных одинаково — «Полубункер»⁽⁵⁾ (1943, 1945, картина и этюд, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар). Композиционное построение этюда и картины также частично совпадают, но содержание работы 1943 года предельно символично.

Картина небольшого размера (77 × 63,7 см), и центральный образ смещен на средний план. Хранилище угля с темными глазами-окнами ярким пятном возвышается на фоне холодного полярного неба. Постройка неуклюжа, но верхний этаж ярко-алого цвета вызывает ассоциации с советским красным флагом и даже сообщает зрителю чувство оптимизма.

Формат вытянут по вертикали — автор рассчитывал на его потенциальную возможность усилить динамику выраженных им чувств. И действительно, оптимизм приглушается: художник изменяет оттенки алого, становящегося все более темным при движении взгляда вниз по картине. Разные по насыщенности и светлоте, они напоминают разные оттенки кровавого цвета (свежей, засохшей или даже смешанной с грязью крови) в изображении большей части постройки,

(5) Семантика названия может отсылать к событиям Великой Отечественной войны, в этом случае работы обретают еще более глубокий смысл и возможность для усложнения интерпретации.



Ил. 2. Пантелеев-Киреев К.К.
Полубункер. 1943. Картон, масло.
77 × 63,7 см. Национальная
галерея Республики Коми,
Сыктывкар
Fig. 2. Panteleev-Kireev K.K. Loading
Bunker. 1943. Oil on cardboard.
77 × 63.7 cm. National Gallery of the
Komi Republic, Syktyvkar



Ил. 3. Пантелеев-Киреев К.К.
Полубункер. Этюд. 1945.
Картон, масло. 29,8 × 38,7 см.
Национальная галерея
Республики Коми, Сыктывкар
Fig. 3. Panteleev-Kireev K.K.
Loading Bunker. Study. 1945. Oil on
cardboard. 29.8 × 38.7 cm. National
Gallery of the Komi Republic,
Syktyvkar

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

вагонов поезда, силуэтов домов на горизонте, одежды идущих людей, раскисшей земли на переднем плане. Экспрессию пейзажа удается накалить деталями — ярко вычерченным темно-красным крестом над головами рабочих (даже не одним!): на зрителя словно движется похоронная процессия.

Емкость для хранения угля изображена в центре этюда. На большой высоте, справа и слева к ней ведут погрузочно-разгрузочные контейнеры, с помощью которых происходит транспортировка породы. Это наземная часть первой шахты, построенной в Воркуте, — «Капитальной». Поздний вечер, солнце заходит за горизонт, ярко освещая линию холмов на дальнем плане и домики поселка Рудник, расположенные в правой части композиции. Темное тулово хранилища с уродливыми контейнерами-руками заслонило собой последние лучи заката, пряча освещенную часть пейзажа (там солнце, электричество, теплые дома) и погружая зрителя в холодную черно-синюю тень. Формат вытянут по горизонтали, что визуально удлинит руки всеильного чудовища. В пейзаже можно усмотреть непреднамеренную отсылку к стихотворению А.А. Блока «Фабрика» (1903), в котором создан образ фабрики-монстра, символа рабского труда [Блок, 1960, с. 302].

Зная историю освоения месторождений Заполярья, можно прийти к выводу, что и картина, и этюд — результат размышлений художника о смысле жертв, на которые государство толкало свой народ. Исторические факты и воспоминания уцелевших в ГУЛАГе подтверждают, что труд голодных, полурядетых и измученных болезнями людей не был настолько продуктивен, каким его описывала официальная статистика СССР [Хаустов, 2004–2017].

В фондах Воркутинского музейно-выставочного центра (далее — ВМВЦ) сохранилась коллекция работ А.С. Кузнецова (1896–1977), жившего после освобождения в 1943-м до 1947 года в Воркуте. Небольшого формата, они выполнены на обратной стороне обоев. Эти индустриальные пейзажи (картины маслом «У водокачки», «На Воркуте. ТЭЦ» и акварели «Рудник», «На Руднике», «Узкоколейка Воркута — Уса») носят этюдный характер. Автор не считал возможным показывать промышленное развитие Заполярья, прорисовывая детали. В это время приоритетным было обеспечение воюющей страны полезными ископаемыми, поэтому благоустройством территории, на которой



Ил. 4. Кузнецов А.С. У водокачки. 1944. Картон, масло. 29,6 × 39 см. Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар
Fig. 4. Kuznetsov A.S. At the Water Pump. 1944. Oil on cardboard. 29.6 × 39 cm. National Gallery of the Komi Republic, Syktyvkar

велось строительство, никто не занимался. Натуралистичность ее изображения породила бы пессимизм у советского зрителя. Поэтому идейный смысл картины «У водокачки» (1944, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар) неоднозначен.

Композиция диагональная; основной прием (использование цветового контраста) служит замыслу — превратить реалии жизни в символы, отражающие трудовые будни советских людей. Вся правая часть на полотне создана бурными оттенками цвета каменного угля, это существующая реальность. Огромная водокачка сливается с постройками и силуэтом рабочего на среднем плане. Изображения переднего плана размыты, детали плохо различимы на фоне общего неустройства. Рельсы узкоколеек резко обрываются, выдвигая изображение ближе к зрителю, перспектива нарушена, она обрывается сразу за водокачкой: движения вперед, к линии горизонта, нет.

Композиционное построение уравнивает левая часть, созданная в светлых тонах. Задний план плоскостной. Небо и местность

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века



Ил. 5. Кузнецов А.С. На Воркуте. ТЭЦ. 1944. Картон, масло. 29,4 × 39,2 см. Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар
Fig. 5. Kuznetsov A.S. In Vorkuta. CHP. 1944. Oil on cardboard. 29.4 × 39.2 cm. National Gallery of the Komi Republic, Syktyvkar

на горизонте прописаны с использованием теплых оттенков, более яркими красками выделена геометрия шахт и других построек, что символично указывает на трудовые достижения. Различимы шахты, дома, линии электропередач, но изображение безжизненное, напоминающее сон: к ним не ведут рельсы, не идут люди. Хмурое небо с белесыми облаками вносит дополнительный драматический оттенок в содержание картины. Образная система служит сопоставлению мечты и действительности, фиксируя при этом безотрадность жизни людей и настроения художника.

Пейзаж «На Воркуте. ТЭЦ» (1944, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар) более динамичен, используемая палитра светлее и ярче. Зафиксирован новый этап в жизни Заполярья — время появления добротных теплых домов для рабочих.

На переднем плане по-прежнему изображена непроходимая грязь, сопутствовавшая промышленному производству. Небо темное и низкое, лучи солнца скудно освещают землю. Композиционно

автор приближает зрителя к работающей шахте, но цветовым пятном делает акцент на здании ТЭЦ слева, более светлыми тонами выделяя новый жилой дом, деревянный заборчик и покрытый известью сарай для угля. Такое пространственное построение вносит в изображение сильную драматическую ноту, которую поддерживает образ рабочего, с трудом толкающего вагонетку с углем, изрытый двор и небо цвета дыма из труб ТЭЦ.

В целом индустриальные пейзажи А.С. Кузнецова (и масло, и гуашь) почти не содержат примет сурового времени. Зритель не видит бараков и землянок, толп заключенных, конвоя и колючей проволоки. Автор скрывает эти реалии жизни. Он обязан укреплять веру советских людей в свои силы и возможность изменить мир. Однако художник не может лгать, его метод реалистичен и концептуален: цвет, перспективные построения, контраст, образы-символы и мотив безлюдности доносят правду об истинном положении заполярных поселений.

Послевоенное заполярное творчество как новый этап развития пейзажной живописи Заполярья

В послевоенные годы (1945–1960) заполярные ИТЛ продолжали пополняться заключенными, среди которых стало немало и повторно арестованных, и тех, кому был запрещен переезд на прежнее место жительства (Г.М. Аветисян, Н.Ф. Саулов, В.К. Стенинг, А.П. Арцыбушев, Г.В. Стаценко, С.Я. Лапицкий, В.П. Мытарчук и др.). Пережив военные трудности и невзгоды, потеряв родных и близких, заключенные, даже оставленные на поселение, не верили больше в свободу. Их свободой было только творчество. И заполярное искусство репрессированных переходит на новый этап развития.

Оставшись в Абези, В.И. Прокошев (1903–1977) три года подряд участвовал в республиканских выставках художников (1945–1947). В Вятском художественном музее имени В.М. и А.М. Васнецовых сохранились восемь его пейзажей, шесть из них передают лирическое наслаждение автора красотой Заполярья: «Иван-чай» (1944), «Вечер. Река» (первая половина XX века), «Сельский пейзаж» (1945), «Ледоход» (1945), этюд «Осенний пейзаж» (1945), «Пейзаж с сухим деревом» (1945). Образы весны, короткого лета и ранней осени созданы яркими, насыщенными красками. Хотя небо показано хмурым,

предупреждающим о быстрой смене погоды, что характерно для Крайнего Севера, в каждой работе чувствуется ветер послевоенных перемен. Ледоход, покрытые нежными цветами тундра и полянки, ряды веселых домиков между деревьями на полотнах утверждают победу солнца, мира и порядка в краю, пережившем суровую зиму.

Автора привлекают сельские виды, где практически нет следов деятельности человека. Если есть образ города — то вдали, если образ избушки — то на самом берегу реки, в опасности быть снесенной ледоходом, если написаны стога сена — то совсем маленькие. Как будто художнику дороги места, где нет следа человека: цветущие деревья, заросли кустов, поля иван-чая. Заполярье в живописи В.И. Прокошева — гордый, силами самой природы возрождающийся к жизни край, красоте которого не нужна деятельность людей.

Художник А.С. Кузнецов продолжает изображать объекты городского и индустриального строительства: «Воркута. ТЭЦ» (1945, ВМВЦ), «Воркута» (1946, ВМВЦ), «Улица в Воркуте» (1945, ВМВЦ), «ТЭЦ и плотина» (1946, ВМВЦ), «Воркута» (1946, ВМВЦ), «Овраг у Воркуты» (1947, ВМВЦ), «Вдали Рудник» (1947, ВМВЦ). Пейзажи становятся еще более документально-фотографическими: изображены двухэтажные жилые дома, ровные улицы, Дом партийного просвещения и Драмтеатр. Время года обычно зимнее. Небо чистое и светлое, снег имеет разные цветовые оттенки, много теплых вкраплений. Палитра светлеет, и виды города содержат ощущение общей радости как основной составляющей заполярного образа жизни. Документальная фиксация роста промышленного центра среди мерзлоты теперь совмещена с чувством гордости живописца за результаты труда советских людей в Заполярье.

Тема индустриализации в эти годы очень актуальна: и заключенные, и оставленные на поселение художники нередко создают пейзажи, где центральными образами становятся шахты. А повторяющееся в разных работах изображение «Капитальной» (шахты № 1) сделало ее символом освоения вечной мерзлоты.

Так, в серии графических работ Е.И. Ухналева (1931–2015), композиционно близких, ракурсы изображения промышленного гиганта выбраны разные, но все они отличаются остротой («Шахта № 1 „Капитальная“», «Шахта „Капитальная“. Воркута» и др., 1951–1953, Государственный центральный музей современной истории России,

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века



Ил. 6. Ухналев Е.И. Шахта «Капитальная». Воркута. 1951–1953. Бумага, тушь. 20,7 × 13,8 см. Государственный центральный музей современной истории России, Москва
Fig. 6. Ukhnalev E.I. Kapitalnaya Mine. Vorkuta. 1951–1953. Ink on paper. 20.7 × 13.8 cm. The State Central Museum of Modern History of Russia, Moscow

Москва). Например, в композиционном решении листа «Шахта „Капитальная“. Воркута» доминирует изображение шахты, занимающее почти все пространство произведения.

Здесь «Капитальная» — огромная мрачная постройка с черными окнами, находящаяся на возвышенности, как на пьедестале, напоминая грозный донжон. Сплошной штриховкой автор добивается плоскостности заднего плана, превращая индустриальный пейзаж в фантастический. Считывается символика центрального образа: шахта — место неизбежной гибели, это навечно вмерзший во льды замок смерти, губящий каждого, кто осмелится войти внутрь.

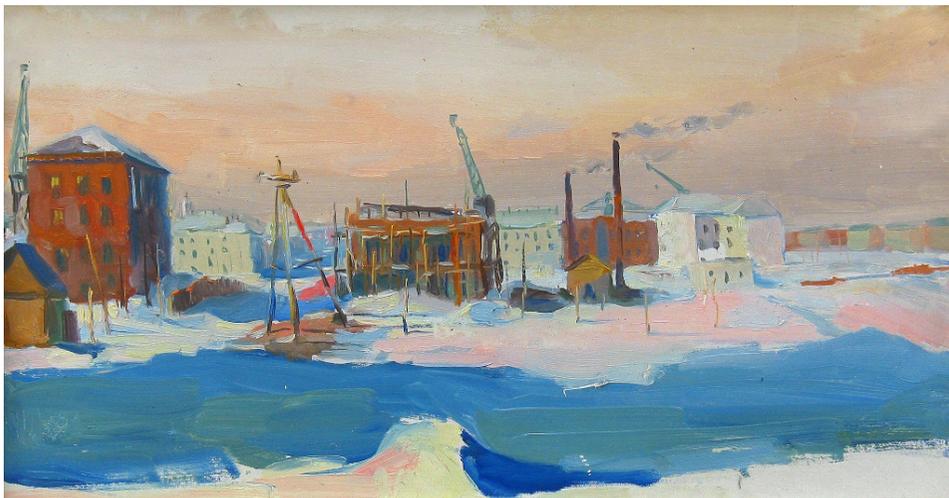
Определяющей фигурой в художественной жизни Воркуты 1950–1960-х годов стал Я.Я. Вундер (1919–1966), арестованный еще в 1942-м. Его жизнь художника была короткой, но насыщенной: работал в театре, создал неофициальное объединение единомышленников из еще заключенных и уже освободившихся, занимался фотографией, участвовал в геологических экспедициях, организовывал работу краеведческого музея. В графике, акварелью и маслом он создавал пейзажи, которые имеют до сих пор художественную и историческую ценность.

Его живописные работы выполнены в различных жанрах и содержат большой диапазон тем. Прежде всего это пейзажи. По городским можно ознакомиться с историей строительства Воркуты: «Шахтерский поселок» (1953, ВМВЦ), «Улица Московская» (1956–1957, ВМВЦ), «Воркута зимняя» (1955–1966, ВМВЦ) и др. Я.Я. Вундер фиксировал эпизоды строительства и развития Воркуты с первых дней до превращения города в центр промышленности, стараясь каждый раз внести что-то новое в свое видение заполярной действительности. Шахты и железные дороги, землянки и бараки, новые дома и мосты, наконец, дворцы и школы — объекты его внимания. Так, например, используя характерные композиционные приемы и цветовое решение, рассказывает художник о строительстве Воркуты в пейзаже «Город строится» (1955–1957, Картинная галерея МБУК ЦБС г. Воркуты).

Композиционный центр — строительная коробка возведенного под крышу здания, окруженного высотными кранами, упирающимися лебедками в самое небо. Дымят трубы кочегарок, отапливающих жилые дома, ряды которых уводят взгляд зрителя за горизонт. Прямая перспектива вносит динамику в изображенный художником процесс строительства. Морозно и солнечно, как в самом начале полярной весны. Сама организация живописного пространства передает зрителю мысль автора о масштабности развернувшегося в послевоенном Заполярье строительства.

Выбор палитры усиливает значение совершающегося. Передний план решен в темно-голубом цвете, а средний и задний — теплыми красками, акцентирующими ощущение движения к горизонту, где ровными рядами стоят новые кирпичные дома, символизируя изменение жизни горожан и общее предчувствие близкого счастья. Кирпично-красным выделены фасад будущего дома, достроенные

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века



Илл. 7. Вундер Я.Я. Город строится. 1955–1957. Картон, масло. 26 × 47 см. Картинная галерея МБУК ЦБС г. Воркуты

Fig. 7. Vunder Ya. Ya. The City Is Under Construction. 1955–1957. Oil on cardboard. 26 × 47 cm. The Art Gallery of the Vorkuta Centralized Library System

дома справа и слева, все пространство залито солнечным розовым светом, словно само небо участвует вместе с людьми в возведении небывалого города.

Автор развивал жанр индустриального пейзажа. С разных ракурсов представлены ТЭЦ: «Воркута зимой. ТЭЦ-1» (1956, ВМВЦ), «ТЭЦ-1» (1955–1956, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), «Вид на ТЭЦ-1 со стороны реки» (1955–1966, ВМВЦ); традиционные воркутинские шахты: «Город строится» (1955–1966, ВМВЦ), «Шахта Капитальная» (вторая половина 1950-х, ВМВЦ), «Шахта 40» (1955–1966, ВМВЦ), «Вид на шахту» (предположительно середина 1950-х, ВМВЦ), «Шахта № 5» (предположительно середина 1950-х, ВМВЦ) и «Шахта» (предположительно середина 1950-х, ВМВЦ); вышки («Буровая вышка», 1966, ВМВЦ); разработки карьеров («Песчаный карьер», 1955–1966, ВМВЦ) и линий электропередач («Буровая вышка и опора ЛЭП», 1952, ВМВЦ).

Художник постоянно искал новые эффективные способы показать трудности промышленного роста Воркуты и триумфальные достижения в изменении ее социокультурной среды. История ее

развития предстает у него как рассказ о развитии всей советской страны — могучей и сильной, способной преобразить природу, подчинить себе даже вечную мерзлоту. Большинство работ Я.Я. Вундера проникнуто оптимизмом (автор использовал теплые яркие краски), они реалистичны. Но реализм здесь приукрашен, тут нет намека на драму реального существования тех, кто сыграл важную роль в жизни государства, заплатив за это своей жизнью.

Заключение

Творчество узников заполярных ИТЛ повлияло на изменение жанра пейзажа в Заполярье. Наибольший подъем в пейзажной живописи пришелся на 1943–1960-е годы, чему способствовало изменение политического климата Советского Союза, одержавшего победу над фашизмом. Репрессированные художники развивали разные виды пейзажа.

Изменение лирического пейзажа наблюдается в работах И.Н. Нефедова, К.К. Пантелеева-Киреева, В.И. Прокошева и других заключенных профессиональных художников. Индивидуальная стилистика каждого опиралась на традиции русской живописной школы. Общие новации созданных работ — психологизм и концептуальность, мотив одиночества и уязвимости личности в борьбе за выживание.

Городской пейзаж (Я.Я. Вундер, А.С. Кузнецов и др.) отличается документальностью и историчностью. С картографической точностью изображены улицы Воркуты, жилые дома и общественные здания. Они узнаваемы даже для современных жителей города. Пафос городских образов на картинах часто соответствует официальному — гордость за достижения советского строительства.

Появился новый подвид городского пейзажа — «барачный» (В.Н. Городецкий, А.П. Арцыбушев, Ю.И. Шеплетто, А.А. Шмидт и др.). Образы этих произведений схематичны и документальны, отражают ту действительность, которая тщательно скрывалась и замалчивалась в официальном искусстве. Барачные пейзажи чаще всего выполнены в графике и имеют очевидную историческую ценность.

Индустриальный пейзаж тоже претерпел изменения. Призванный с документальной достоверностью отражать трудовые достижения, он показывал промышленное развитие территории Заполярья.

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

Вместе с тем художники, используя различные приемы и способы изображения (композицию, цвет, детали, символы), открывали вдумчивому зрителю заполярную реальность (работы А.С. Кузнецова, К.К. Пантелеева-Киреева, Я.Я. Вундера, Е.И. Ухналева, И.М. Хандона и др.). Произведения отражали сложность, нерентабельность и гибельность труда в высоких широтах при отсутствии материального и технического обеспечения, на голом энтузиазме трудящихся.

Можно утверждать, что изменение жанра пейзажа в среде репрессированных Заполярья в 1930–1960-е годы стало одной из граней развития высокоширотного отечественного искусства в целом. Территориально процесс был сосредоточен в местах нахождения наибольшего количества профессиональных художников (ИТЛ Воркуты, Инты, Абези)⁽⁶⁾. Это объясняет и факт активной работы художников КОМИ АССР и ее регионального союза в конце Великой Отечественной войны и первом послевоенном пятнадцатилетии.

(6) В 1943 году в КОМИ АССР появился свой региональный Союз художников, сформированный из эвакуированных профессионалов. Первый председатель союза В.В. Поляков привлек к работе в нем репрессированных. 6 ноября 1944 года совместными усилиями была проведена первая выставка в поселке Абезь. С тех пор «художники новостроек» (художники-заключенные) постоянно участвовали в выставках, что способствовало развитию заполярного искусства.

Список литературы:

- 1 *Арцыбушев А.П.* Милосердия двери: Автобиографический роман узника ГУЛАГа. 2-е изд., испр. М.: Никея, 2016. 464 с.
- 2 *Бедулина И.П.* Возвращенный из забвения: Константин Константинович Пантелеев-Киреев (1891–1945) — первый хранитель национализированной картинной галереи В.П. Сукачева // Сибирская ссылка: Сборник научных статей / Отв. ред. Л.М. Дамешек, А.А. Иванов, С.И. Кузнецов. Вып. 9 (21). Иркутск: Оттиск, 2019. С. 415–430.
- 3 *Блок А.А.* Фабрика // *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. Т. 1: Стихотворения: 1897–1904. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 302.
- 4 *Быстролётов (Толстой) Д.А.* Пир бессмертных: Книги о жестоком, трудном и великопленном времени: Возмездие. Т. 2. М.: Крафт+, 2011. 464 с.
- 5 *Вагинова Л.С.* Постсоветские социокультурные процессы и тенденции развития искусства в Кольском Заполярье // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2004. № 4 (41). С. 35–40.
- 6 Выставки советского изобразительного искусства: Справочник: В 5 т. Т. 1: 1917–1932 гг. / Сост. В.Г. Азаркович, Р.Р. Бадин, В.И. Бурдина и др. М.: Советский художник, 1965. 556 с.
- 7 *Гинзбург Е.С.* Крутой маршрут: Хроника времен культа личности. М.: Иллюминатор, 2023. 952 с.
- 8 *Голдин В.И.* Арктика в международных отношениях и геополитике в XX — начале XXI века: вехи истории и современность // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 2. С. 22–34.
- 9 ГУЛАГ (Главное управление лагерей): 1917–1960 / Сост. А.И. Кокурин, Н.В. Петров, науч. ред. В.Н. Шостаковский. М.: МФД, 2000. 888 с.
- 10 *Иванова Г.М.* История ГУЛАГа, 1918–1958: социально-экономический и политико-правовой аспекты. М.: Наука, 2006. 438 с.
- 11 *Иоффе Г.А., Нестеренко А.В.* Волчий камень: Урановые острова архипелага ГУЛАГ. 2-е изд., доп. СПб.: ААНИИ, 2015. 204 с.
- 12 *Лукин Ю.Ф.* Статус, состав, население Российской Арктики // Арктика и Север. 2014. № 15. С. 57–94.
- 13 *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка / РАН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.
- 14 *Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д.* «Претерпев полный разгром своей жизни...»: темы и образы в искусстве заключенных в годы Великой Отечественной войны // «Война нас гнула и косила»: судьбы людей на войне и в тылу: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (Пермь, 30–31 октября 2021 г.) / Под ред. Ю.З. Кантор, С.А. Шевырина. Пермь, 2021. С. 45–62.
- 15 Система исправительно-трудовых лагерей в СССР, 1923–1960: Справочник / Сост. М.Б. Смирнов. М.: Звенья, 1998. 597 с.
- 16 *Федотова А.В.* Изобразительное искусство в культурном пространстве Кольского Севера в 30-е годы XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana): Научно-теоретический журнал. 2010. № 3. С. 151–154.

- 17 Федотова А.В. Художественное освоение Кольского Заполярья // Наука и современность – 2010: Сборник материалов V Международной научно-практической конференции: В 3 ч. Ч. 1 / Под общ. ред. С.С. Чернова. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2010. С. 217–222.
- 18 Хаустов В.Н. Массовые репрессии 1920-х – начала 1950-х гг. в СССР // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2191188 (дата обращения 11.01.2024).
- 19 Художники Ухты: Период ГУЛАГа (1929–1955 гг.) / Под общ. ред. О.Г. Ткаченко. Изд. 2-е, доп. и перераб. Ухта, 2018. 183 с.
- 20 Штайнер К. 7000 дней в ГУЛАГе / Пер. В.В. Юнака. М.: АСТ, 2023. 544с.
- 21 Юкшинский В.И. Советские концентрационные лагеря в 1945–1955 гг. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1958. 89 с.
- 22 Юрьева М.В., Бабияк В.В. Образ Арктики в творчестве отечественных художников: обзор российской научной литературы // Университетский научный журнал. 2022. № 71. С. 43–49.

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

References:

- 1 Artsybushev A.P. *Miloserdija dveri: Avtobiograficheskii roman uznika GULAGA* [Mercy Doors: Autobiographical Novel by a GULAG Prisoner]. 2nd ed., rev. Moscow, Nikeya Publ., 2016. 464 p. (In Russian)
- 2 Bedulina I.P. *Vozvrashchennyi iz zabveniya: Konstantin Konstantinovich Panteleev-Kireev (1891–1945) – pervyi khranitel' natsionalizirovannoi kartinnoi galerei V.P. Sukacheva* [Returned from Oblivion: Konstantin Konstantinovich Panteleev-Kireev (1891–1945) – the First Keeper of the Nationalized V.P. Sukachev Art Gallery]. *Sibirskaya ssylka: Sbornik nauchnykh statei* [Siberian Exile: Collection of Scientific Articles], eds. L.M. Dameshek, A.A. Ivanov, S.I. Kuznetsov. Issue 9 (21). Irkutsk, Ottisk Publ., 2019, pp. 415–430. (In Russian)
- 3 Blok A.A. *Fabrika* [Factory]. Blok A.A. *Sobranie sochinenii: V 8 t.* [Collected Works: In 8 vols.], eds. V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovsky. Vol. 1: *Stikhotvoreniya: 1897–1904* [Poems: 1897–1904]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1960, p. 302. (In Russian)
- 4 Bystroletov (Tolstoi) D.A. *Pir bessmertrykh: Knigi o zhestokom, trudnom i velikolepnom vremeni: Vozmezdie* [The Feast of the Immortals: Books about a Cruel, Difficult and Magnificent Time: Retribution]. Vol. 2. Moscow, Kraft+ Publ., 2011. 464 p. (In Russian)
- 5 Vaginova L.S. *Postsovetskie sotsiokul'turnye protsessy i tendentsii razvitiya iskusstva v Kol'skom Zapolyar'e* [Post-Soviet Socio-cultural Processes and Trends in the Development of Art in the Kola Arctic]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2004, no. 4 (41), pp. 35–40. (In Russian)
- 6 *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik: V 5 t.* [Exhibitions of Soviet Fine Art: Reference Book: In 5 vols.], Vol. 1.: 1917–1932 gg. [1917–1932], comp. V.G. Azarkovich, R.R. Badin, V.I. Burdina et al. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1965. 556 p. (In Russian)
- 7 Ginzburg E.S. *Krutoi marshrut: Khronika vremen kul'ta lichnosti* [Steep Route: Chronicle of the Cult of Personality' Times]. Moscow, Illyuminator Publ., 2023. 952 p. (In Russian)
- 8 Goldin V.I. *Arktika v mezhdunarodnykh otnosheniyakh i geopolitike v XX – nachale XXI veka: vekhi istorii i sovremennost'* [The Arctic in International Relations and Geopolitics in the 20th – Early 21st Century: Milestones of History and Modernity]. *Vestnik Pomorskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2011, no. 2, pp. 22–34. (In Russian)
- 9 *GULAG (Glavnoe upravlenie lagerei): 1917–1960* [GULAG (Main Directorate of Camps): 1917–1960], comp. A.I. Kokurin, N.V. Petrov, sc. ed. V.N. Shostakovsky. Moscow, MFD Publ., 2000. 888 p. (In Russian)
- 10 Ivanova G.M. *Istoriya GULAGA, 1918–1958: sotsial'no-ekonomicheskii i politiko-pravovoi aspekty* [The History of GULAG, 1918–1958: Socio-economic and Political-legal Aspects]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 438 p. (In Russian)
- 11 Ioffe G.A., Nesterenko A.V. *Volchii kamen': Uranovye ostrova arhipelaga GULAG* [Wolf Stone: Uranium Islands of GULAG Archipelago]. 2nd ed., compl. St. Petersburg, AANII Publ., 2015. 204 p. (In Russian)
- 12 Lukin Yu.F. *Status, sostav, naselenie Rossiiskoi Arktiki* [Status, Composition, Population of the Russian Arctic]. *Arktika i Sever*, 2014, no. 15, pp. 57–94. (In Russian)
- 13 Ozhegov S.I. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language], RAS, Institute of Russian Language, Russian Cultural Foundation. 2nd ed., rev. and compl. Moscow, Az Publ., 1994. 907 p. (In Russian)

- 14 Podlednov D.D., Kazantseva E.D. «Preterpev polnyi razgrom svoei zhizni...»: temy i obrazy v iskusstve zaklyuchennykh v gody Velikoi Otechestvennoi voiny ["Having Undergone the Complete Destruction of His Life...": Themes and Images in the Art of Prisoners during the Great Patriotic War]. «Voina nas gnula i kosila»: sud'by lyudei na voine i v tylu: *Materialy V Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Perm', 30–31 oktyabrya 2021 g.)* ["The War Bent and Mowed Us Down: The Fate of People at War and in the Rear: Materials of the 5th All-Russian Scientific and Practical Conference (Perm, October 30–31, 2021)], eds. Yu.Z. Kantor, S.A. Shevyrina. Perm, 2021, pp. 45–62. (In Russian)
- 15 *Sistema ispravitel'no-trudovykh lagerei v SSSR, 1923–1960: Spravochnik* [The System of Correctional Labor Camps in the USSR, 1923–1960: Handbook], comp. M.B. Smirnov. Moscow, Zven'ya Publ., 1998. 597 p. (In Russian)
- 16 Fedotova A.V. Izobrazitel'noe iskusstvo v kul'turnom prostranstve Kol'skogo Severa v 30-e gody XX veka [Fine Art in the Cultural Space of the Kola North in the 30s of the 20th Century]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, 2010, no. 3, pp. 151–154. (In Russian)
- 17 Fedotova A.V. Khudozhestvennoe osvoenie Kol'skogo Zapolyar'ya [Artistic Development of the Kola Arctic]. *Nauka i sovremennost' – 2010: Sbornik materialov V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: V 3 ch.* [Science and Modernity – 2010: Collection of Materials of the 5th International Scientific and Practical Conference: In 3 parts]. Part 1, ed. S.S. Chernov. Novosibirsk, Izd-vo NGTU Publ., 2010. pp. 217–222. (In Russian)
- 18 Khaustov V.N. Massovye repressii v 1920–kh – nachala 1950–kh gg. v SSSR [Mass Repressions of the 1920s – Early 1950s in the USSR]. *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. 2004–2017. Available at: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2191188 (accessed 11.01.2024). (In Russian)
- 19 *Khudozhniki Ukhty: Period GULAGa (1929–1955 gg.)* [Ukhta Artists: Gulag Period (1929–1955)], ed. O.G. Tkachenko. 2nd ed., compl. and rev. Oukhta, 2018. 183 p. (In Russian)
- 20 Shtainer K. *7000 dni v GULAGe* [7000 Days in GULAG], transl. V.V. Yunak. Moscow, AST Publ., 2023. 544 p. (In Russian)
- 21 Yukshinskii V.I. *Sovetskie kontsentratsionnye lageri v 1945–1955 gg.* [Soviet Concentration Camps in 1945–1955]. Munich, Institut po izucheniyu SSSR Publ., 1958. 89 p. (In Russian)
- 22 Yuryeva M.V., Babiyak V.V. Obraz Arktiki v tvorchestve otechestvennykh khudozhnikov: obzor rossiiskoi nauchnoi literatury [The Image of the Arctic in the Works of Russian Artists: Review of Russian Scientific Literature]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, 2022, no. 71, pp. 43–49. (In Russian)

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

УДК 73
ББК 85.133

Вершинина Алла Юрьевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, заместитель главного редактора журнала «Искусствознание», 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-7849-5347

ResearcherID: ABT-7060-2022

vershalla@yandex.ru

Ключевые слова: маска, горгона Медуза, архетип, горгонейон, апотропей, ужас, крик, страдание, молчание, бесстрашие

Вершинина Алла Юрьевна

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-156-183

Для цит.: Вершинина А.Ю. Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы // Художественная культура. 2025. № 1. С. 156–183.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-156-183>.

For cit.: Vershinina A.Yu. The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 156–183.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-156-183>. (In Russian)

Vershinina Alla Yu.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Deputy Editor-in-Chief of the Art Studies Journal, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0001-7849-5347

ResearcherID: ABT-7060-2022

vershalla@yandex.ru

Keywords: mask, gorgon Medusa, archetype, gorgoneion, apotropaei, horror, scream, suffering, silence, impassivity

Vershinina Alla Yu.

The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa

Аннотация. В фокусе внимания статьи — сюжет трансформации ужасной кричащей горгоны Медузы в бесстрастную молчаливую, выделенный из множества аспектов архетипического образа, исследуемых в специальной искусствоведческой литературе. На этом пути маска Медузы растрчивает апотропеические функции и профанирует знаково-эмблематическую компоненту, взамен обретая «прибавочные смыслы» — как собственно художественные, эстетические и этические (инверсивность, аллегоризм, символизация, страдательность, безгласность, отстранение, бесстрашие и проч.), так и околофилософские (герметизм, сатурнианство, inferнальность, экзистенциализм), социально-политические (пропаганда, инакость, враждебность, призыв), инициированные той или иной эпохой сообразно собственным интересам. Означенный поворот случается в ранней модерности и может считаться одним из маркеров культурных процессов Нового времени, имеющим вид ряда связанных пластических формул, вошедших в лексикон модернизма.

Abstract. The focus of the article is the plot of the transformation of the horrible screaming gorgon Medusa into impassive and silent, singled out from many aspects of the archetypal image studied in the special art history literature. On this transformation path, the Medusa mask loses its apotropaic functions and profanes its iconic and emblematic component, instead acquiring 'added meanings' — artistic, aesthetic, and ethical meanings (inversion, allegorism, symbolisation, suffering, voicelessness, detachment, impassivity, etc.), as well as paraphilosophical (hermeticism, Saturnianism, infernality, existentialism) and socio-political ones (propaganda, otherness, hostility, appeal), initiated by this or that epoch according to the corresponding interests. This turn occurs in early modernity and can be considered a marker of the cultural processes of the Modern Age which has the form of a series of coherent plastic formulas that entered the lexicon of modernism.

Введение

В начале XXI века Дагмара Регент предложила необычное решение обычного мотива — рельефную «Горгону Медузу» в шамоте, эмали и меди на металлической сетке в опорной раме большого формата (2000-е, частное собрание). Направляющие сетчатого основания уподоблены системе порождающих осей кристалла — личины, но ее диагональное размещение и лучевая схема нарушают строгий порядок элементарной модульной структуры опоры. Здесь хаос спонтанно рождается из порядка — такая инверсия постулата самоорганизации сродни оборотничеству Медузы. Проницаемая и мобильная — практически невещественная сетка дает ощущение свободы от условий места и времени. Безотносительно реальной ситуации, отстраненная, невидящая и безгласная, голова словно парит в умозрительном пространстве безмолвной Вечности. Сложносочиненный конструкт, свободный от нуминозных переживаний, аккумулирует ряд оппозитивных категорий, выделявшихся различными эпохами для означивания персонажа: апотропеизм и угроза, монструозность и комизм, универсальное и этническое, подлунное и солярное, инфернальность и парадиз, страдание и страсть, боль и благодать, отвращение и притяжение, уродство и красота. Такая стратегия оказалась возможной благодаря тысячелетнему опыту осмысления мотива начиная с архаики. Медуза горгона парадоксально соединила постоянство присутствия и непостоянство означивания.

В системе культурных кодов Античности горгона Медуза⁽¹⁾ занимает место в ряду наиболее востребованных и легко читаемых. Ее терраморфная фигура, при всей выразительности, не относится к числу приоритетных иконографических признаков — их следует искать в лике, обрамленном сплетением змей-волос. Медуза не нуждается в указующих атрибутах: сама ее маска суть атрибут, ценный в первую очередь за свою апотропеическую семантику. Апотропеические изображения горгоны Медузы — горгонейоны, столь же древние,

(1) Здесь и далее в написании имени «горгона Медуза» я придерживаюсь той точки зрения (восходящей к Гесиоду), что Медуза — собственно имя, тогда как «горгона» — указание на род мифологических существ, таких же как сфинкс, химера и т.п. Соответственно применяются прописные/строчные буквы.



Ил. 1. Дагмара Регент. Горгона Медуза. 2000-е. Шамот, эмаль, медь, металлическая сетка. Ок. 120 × 100 см. Частное собрание
Fig. 1. Dagmara Regent. Gorgon Medusa. 2000s. Chamotte, enamel, copper, metal mesh. Approx. 120 × 100 cm. Private collection

как миф, и поныне имеют широкое хождение. Востребованными остаются обе схемы маски-апотропея, эволюционно сложившиеся в Античности: дразнящая гримаса (вакхический эмоционализм архаики) и благородная правильность (аполлоническая мерность классики)⁽²⁾. Инициированная античными авторами, в первую очередь Пиндаром («Двенадцатая пифийская ода»), история гуманизации уродства оказалась возможной благодаря изначальной многокомпонентности мифа: различные толкования, от Гомера до Ахилла Тация, были нацелены не на конкретизацию сюжета и образа, а на их вариативность. Избранный подход оказался стратегически важным.

(2) Иконографии и семантике маски Медузы горгоны посвящена обширнейшая литература, в которой устанавливаются множественные дефиниции и глубокие смыслы, от обзорных [Howe, 1954, p. 209–221] и энциклопедических [Lexicon Iconographicum, 1988, p. 285–364] трудов до критических [Lazarou, Liritzis, 2022, p. 47–62] и проблематизирующих [Clair, 2002]. Также см. библиографию в кн.: [The Medusa Reader, 2003, p. 279–301].

Реагируя на контекст, отзываясь на запрос той или иной эпохи, Медуза неизменно демонстрировала высокую адаптивность, удивительную пластичность формо- и смыслообразования, тем самым открывая возможности выборочной актуализации и вольной интерпретации.

Средневековые максимально сузило угол зрения, охотнее вспоминая астеризм «Голова Горгоны» на карте звездного неба, чью демоническую природу маркировала таинственная звезда Алголь — глаз Медузы. Тогда как целостность апотропеической семантики скульптурного горгонеяона оказалась расщепленной на собственно охранительные функции (химеры готических соборов, византийские и славянские амулеты-змеевики) и олицетворения греховности (терзаемые гадами головы страдающих грешников, искус девятой песни «Ада» Данте).

Неистовство и страдание

Земное восхождение Медузы началось вместе с реабилитацией Античности в эпоху Возрождения. Полномочия, делегированные ранее иным визуальным формам, возвращались исходному образу с преувеличенной энергией. Интенсивность терапии обернулась повышенным эмоционализмом лика Медузы, ставшего слишком гневным и уродливым, чтобы оставлять впечатление грозного величия. Из мастерской Андреа дель Верроккьо выходит горгонеяон (Микеле Марини да Фьезоле (?), «Архитектурный фриз с горгонеяоном», ок. 1485–1495, Римский музей и палаццо Браски, Рим), примечательный интенцией к профанированию мифа. Желание визуализировать смертоносный сгусток страстей и пороков побудило скульптора дополнить мимические складки возрастными морщинами. Личина уродливой кричащей старухи обывовлена, взята во мгновении здесь и сейчас, тем самым изъята из мифологического хронотопа Античности. Провокативность такой формы засвидетельствована в созданной полвека спустя отталкивающей маске косоглазой горгоны на эгиде Афины, исполненной Якопо Сансовино для Лоджетты Сан-Марко («Афина Паллада (Минерва)», между 1537–1549, Венеция). Классический реквизит лишается подобающей условности. Пластически активный, жизненно эмоциональный горгонеяон прорывает поверхность щита и агрессивно атакует действительность, нарушая герметизм величавой

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы

Ил. 2. Мастерская Андреа дель Верроккьо (флорентийский ученик, работавший в Риме, Микеле Марини да Фьезоле?). Архитектурный фриз с горгонеяоном. Ок. 1485–1495. Терракота тонированная. 30 × 37 × 7 см. Римский музей и палаццо Браски, Рим
Fig. 2. Workshop of Andrea del Verrocchio (Florentine student who worked in Rome, Michele Marini da Fiesole?). Architectural Frieze with a Gorgoneon. Ca. 1485–1495. Tinted terracotta. 30 × 37 × 7 cm. Roman Museum and Palazzo Braschi, Rome



Ил. 3. Якопо Сансовино. Афина Паллада (Минерва). Между 1537–1549. Бронза. Высота 147 см. Лоджетта Сансовино, Венеция. Фрагмент
Fig. 3. Jacopo Sansovino. Pallas Athena (Minerva). Between 1537–1549. Bronze. Height 147 cm. Loggetta Sansovino, Venice. Fragment



статуи. Защита переходит в опережающее нападение, миф вторгается в реальность.

Последствием опрокидывания мифа стало желание примерить маску Медузы на себя. Ренессансные художники впервые пускаются в поиски идентичности на территории макабрического. Если для Леонардо да Винчи рисунки гримасничающих гротескных голов — наблюдения со стороны — были частью изысканий в области физиогномики [подробнее см.: Caroli, 1991], то автопортреты в образе кричащей Медузы (от Андреа Мантеньи до Полидоро да Караваджо) можно считать как исследованиями собственной психофизики в ситуации конфликта и стресса, так и визуализацией актуализированных герметической натурфилософией топосов «неистовая мудрость», «героическое сатурнианство», «черный гумор». Трагедия не входила в целеполагание такого *modus operandi*. Крик служил маркером творчески продуктивного «божественного неистовства», которое еще Платон предпочитал здравомыслию. Медуза была принята в свиту Сатурна-Кроноса.

Один из даров Сатурна, меланхолия, открывал возможности иной, диаметральной трактовки Медузы, когда ее лик становится отрешенным, пассивным, пребывающим в небытии — грез или смерти. Именно такой образ настойчиво искал Бенвенуто Челлини, разрабатывая не только эскиз статуи Персея («Персей», ок. 1545–1554, Лоджия деи Ланци, Флоренция) в целом, но и отдельно — моделло головы горгоны («Голова Медузы», ок. 1545–1550, Музей Виктории и Альберта, Лондон). Челлини сумел воплотить в лике Медузы пассивное страдание — условие меланхолии, с точки зрения адептов герметизма⁽³⁾.

Опыт соединения двух симптомов «сатурнианского недуга» — неистовства и страдательности — предпринял в своей знаменитой

(3) Власть меланхолии столь сильна, что находит отпечаток и в отстраненном, словно в транс, лице Персея-триумфатора — сходство героя и протагониста может быть объяснено оборотными смыслами сатурнианской личности.

«Медузе» Микеланджело да Караваджо⁽⁴⁾. Virtuозно соединив действительный объект (щит) и иллюзорную реальность (живопись), он добился эффекта имитации мифологической эгиды, попутно оспаривая пальму первенства скульптуры, по своей видовой природе имеющей больше шансов на подобную имитационность. Расширенный инструментарий и сумма аллегорических толкований позволили Караваджо создать такой образ, где отчаяние и страх звучат громче, чем ярость и угроза. Впервые в крике проклятой горгоны зазвучали высокие трагедийные ноты. Но не менее впечатляющим, чем танатический ужас каравадживской Медузы, оказывается экзистенциальный ужас Медузы, приписываемой Лоренцо Бернини («Медуза», 1636, Палаццо Консерватори, Рим). Используя удобную возможность работы в излюбленном жанре метаморфоз, Бернини заставляет переживать неизбежность мгновения, разделяющего скоротечное прекрасное и вечное кошмарное: на глазах зрителя красавица неумолимо обращивается смертоносным монстром. Не вопль, но сдавленный стон вырывается из ее уст, взывая к состраданию.

Иную версию осмысления власти Сатурна-Кроноса предлагают бюсты — аллегии зависти⁽⁵⁾, суммирующие опыт Античности, Средневековья и Возрождения. Змеящиеся волосы состарившихся красоток подобны медузиным. Безжалостное время обнажает тело и душу, вскрывая греховную сущность старух, в безумном крике изливающих свою черную желчь — приметку «дурной» меланхолии «детей Сатурна». Вечные терзания мрачных меланхоликов Арнольд из Виллановы объяснял гнетущим постоянством ожидания опасностей, от того-то они «жадны, печальны, их зависть грызет, своего не упустят» [Арнольд из Виллановы, 1970, с. 86]. Это эмоциональное перенапряжение, ведущее

(4) Прославленная Медуза Караваджо, известная в двух вариантах («Медуза Муртола», между 1596 и 1598, частное собрание; «Голова Медузы на щите», ок. 1598, Уффици, Флоренция), произвела фурор среди современников и поныне остается одной из самых исследуемых работ мастера. В ракурсе избранной темы важно заметить: намереваясь «победить ужас изображением ужаса», Караваджо одновременно желал сохранить связь с эмблематикой горгонейона. Показателен тот факт, что деревянный щит с каравадживской «Медузой Горгоной» первоначально помещался в медицейском оружейном собрании вместе с доспехами, подаренными правителем Персии Авой Великим в 1601 году Фердинандо I.

(5) Орацио Маринале. Аллегория зависти. 1690–1720, частное собрание; Джусто Ле Курт. Зависть. Между 1660–1670, Палаццо Ка-Реццоника, Венеция; и др.



Ил. 4. Барри Икс Болл. Зависть (по Джусто Ле Курту). 2008–2011. Мексиканский оникс, нержавеющая сталь. 56 × 43,5 × 24 см. Частное собрание

Fig. 4. Barry X Ball. Envy (after Giusto Le Court). 2008–2011. Mexican onyx, stainless steel. 56 × 43.5 × 24 cm. Private collection

к тотальной поврежденности, изъеденности тела и души, спустя почти полтысячелетия реструктурировал, возводя в ранг универсалистской проблематики, американский скульптор Барри Икс Болл⁽⁶⁾.

Случившееся в скульптуре ранней модерности повальное увлечение криком агонии (Медузы, Зависти, Порока, Проклятой души и т.п.) характеризовалось интенциями не только к усложнению драматургии и эстетизации монструозного, но и к профанации архетипа. Горгонеион переходил в разряд простых, ясно читаемых аллегорий, заселяя пространства европейских зданий и некрополей, обживая

(6) Барри Икс Болл в 2000–2010 годах активно работал над ремастерингом. Особую симпатию он питал к скульптурам Джусто Ле Курта, которые варьировал в различных материалах (цветные породы мрамора, оникс, сталь и проч.) и переосмыслял, составляя в семантические группы. Так, свою «Зависть» (по Ле Курту) с головой Медузы на выставке 2020 года в центре скульптуры Нэшера (Даллас, Техас) Болл расположил зеркально «Чистоте» (по Антонио Коррадини), определив не только антагонизм, но взаимопереходность умирания — цветения, уродства — красоты, гнева — благодати и т.п.



Ил. 5. Артус Квеллинус Старший. Медуза. Маскарон. 1650–1652. Мрамор. 70 × 25 см. Фирсхаар (Трибунал), Королевский дворец, Амстердам. Фрагмент

Fig. 5. Artus Quellinus the Elder. Gorgon. Mascaroon. 1650–1652. Marble. 70 × 25 cm. Vierschaar (Tribunal), Royal Palace, Amsterdam. Fragment

мебель и утварь, предлагая сниженную версию популярного мотива *vanitas* и взывая помнить о смерти. Наглядный аллегоризм таких изображений изредка оправдывался ситуативно-тематически, как в случае с маскаронами Трибунала амстердамской ратуши работы Артуса Квеллинуса Старшего («Медуза», 1650–1652, Фирсхаар (Трибунал, Зал Судей), Королевский дворец, Амстердам). Но нередко и все чаще отрубленная голова горгоны, отвратительная в своей смертельной агонии, оказывалась ремаркой к истории подвига благородного Персея, освободившего Андромеду, как у Пьера Пюже («Персей и Андромеда», 1678–1684, Лувр, Париж).

Эпоха Просвещения предприняла попытки вернуть апотропею приличествующую индексальность, полагая таким образом избавить его от смысловой неопределенности, одновременно — приблизить Медузу к эталонным образцам Античности. Авторитет так называемой «Медузы Ронданини» (римская копия ок. I в. до н.э. с греческого оригинала ок. 440 г. до н.э. (с щита Афины Парфенос работы Фидия), Глиптотека, Мюнхен) был столь велик, что для многих критиков

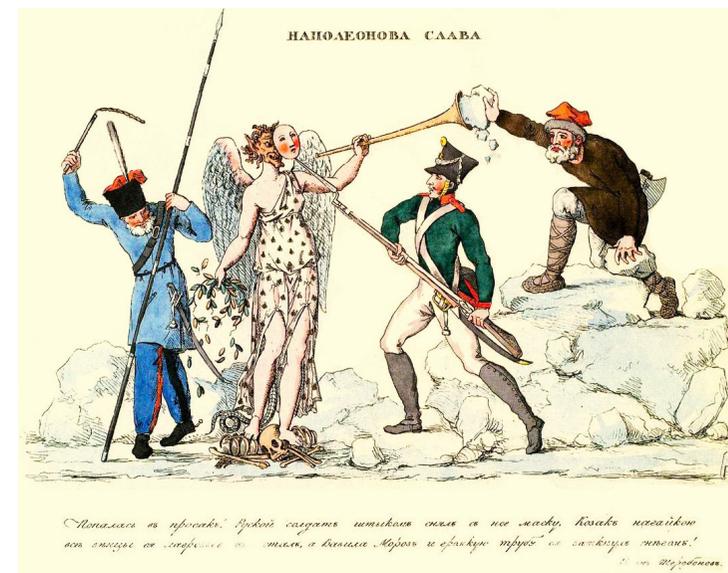
заслонил истинные новации творения Антонио Кановы в разработке образа горгоны («Персей Триумфатор (с головой Медузы)», 1797–1801, Музей Пио-Клементино, Ватикан; 1804–1806, Музей Метрополитен Нью-Йорк), полагавших его версию вторичной. Отдавая дань адоративному образцу, Канова между тем сделал ставку на репрезентацию сатурнианской пары «неистовство — меланхолия», отказавшись от крайностей их выражения. Крик сменился стенаниями, убийца превратилась в жертву, вызывающую к состраданию. Очевидно желая акцентировать неизбежно-горестные обертона, притом не прибегая к экзальтации, Канова исполнил вариант головы Медузы в бронзе (1799, Бассано дель Граппа), точно рассчитав силу эмоционального воздействия живописных контрастов глянцевого блеска и глубоких теней [Вершинина, 2023, с. 86].

Пропагандистский призыв

В эпоху сильных страстей и ярких эмоций, когда даже крик каравад-жевской Медузы казался недостаточно громогласным, искусство Кановы воспринималась архаизмом. Бунтарские умонастроения, подпитываемые социально-политическими событиями, сказались на смысле образа: горгону вовлекли в пропагандистские войны. Игривые интонации французской гравюры анонимного автора, представившей змеевласую Марию-Антуанетту частью химерического существа («Двое — это одно целое (Les deux ne font qu'un). Людовик XVI и Мария-Антуанетта в образе двуглавого зверя», ок. 1791, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), скоро сменились злобными выпадами из-за границы. Усилиями британцев закрепившийся в качестве аллегии Франции образ Медузы-воительницы оказался инверсивным. Еще не обезглавленная, всемогущая, она сама обезглавливала жертвы, неся смерть и разрушение вместе с антигуманными, с британской точки зрения, свободами (Томас Роулэндсон, «Контраст», 1792, Королевская коллекция, Лондон)⁽⁷⁾.

(7) На офорте под правым кругом надпись, уточняющая порочные французские свободы: Атеизм, Восстание, Измена, Анархия, Убийство, Равенство, Безумие, Жестокость, Неправедливость, Предательство, Неблагодарность, Праздность, Голод, Национальное и частное разорение, Нищета.

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы



Ил. 6. Теребнев И.И. Наполеонова слава. 1813. Бумага, офорт раскрашенный. И.: 18,4 × 27,8 см; л.: 32,6 × 42 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 6. Terebenev I.I. Napoleon's Glory. 1813. Paper, colored etching. I.: 18,4 × 27,8 cm; s.: 32,6 × 42 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg



Ил. 7. Медуза Горгона. ОР Вяз. F. 104. Александрия. Лицевая рукопись. XIX в. Л. 93. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
Fig. 7. The Gorgon Medusa. Manuscripts Department, Vyaz. F. 104. Alexandria. Facial manuscript. 19th century. S. 93. The National Library of Russia, St. Petersburg

В годы наполеоновской кампании аллегория перекочевала из политической сатиры в рисунки с сюжетами русских побед. Иван Тербенев («Наполеонова слава», 1813, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) изобразил Францию отвлеченной аллегорической фигурой, теряющей маску благонамеренности с дьявольской физиономии в обрамлении червеобразных волос, отдаленно напоминающей маску Медузы. В переработке английского гравера Джорджа Крукшенка («Слава Наполеона: сила славы Бонапарта, побежденная и уничтоженная русской армией и крестьянством», 1813, Британский музей, Лондон)⁽⁸⁾, укрупнившего и тщательно прорисовавшего змей на свирепой голове, это сходство было усилено. Медуза используется британской пропагандой в качестве инструмента опознания чужого как демонического, по меньшей мере — лживого и порочного. В смягченной интонации русского оригинала сказалась национальная традиция толкования Медузы как оберега (змеевики, воинские принадлежности), персонажа апокрифов, житий и проч., встреча с которым не сулит беды⁽⁹⁾, что исключало яркий обличительный пафос.

Вся эта предыстория отождествлений и поруганий необходима для объяснения ситуации, в которой весьма логичным оказывается появление яркого символа — так называемой «Марсельезы»⁽¹⁰⁾ в составе группы «Выступление добровольцев в 1792 году» (1833–1836) Ф. Рюда на фасаде Триумфальной арки площади Звезды в Париже. Экстатичный крик Гения войны в женском облике так же, как и медузин, искажает лик, так же возвещает жатву смерти, так же означает смесь ярости и очищения, решимости и боли, любви и ненависти, страдания и беспощадности. Рюд аккумулирует те смыслы Медузы, которые позволяют дать образ заряжающий и ранящий, энергичный и призывный. Строки из адресованного героине античных мифов

- (8) Поскольку в литературе существует путаница с авторством рисунка, необходимо уточнить, что на листе из Британского музея имеется приписка: «скопировано с русской гравюры».
- (9) Исследование древнерусских змеевиков не только как археологического артефакта [Николаева, Чернецов, 1991], но и в связи с апокрифической литературой имеет давнюю традицию [Соколов, 1889] и подразумевает культурный контекст византийского мира [Spier, 1993, p. 25–62].
- (10) Работая над горельефом, Франсуа Рюд исполнил отдельный эскиз головы под названием «Гений отечества возвещает Марсельезу», экземпляры которого (в гипсе, терракоте, бронзе) имеются в различных музейных собраниях.



Ил. 8. Франсуа Рюд. Гений отечества возвещает Марсельезу. 1834. Гипс тонированный. 41 × 29 × 29,3 см. Лувр, Париж

Fig. 8. François Rude. The Genius of the Fatherland Proclaims the Marseillaise. 1834. Tinted plaster. 41 × 29 × 29.3 cm. Louvre, Paris



Ил. 9. Лоран Оноре Маркест. Персей и Горгона. 1890. Мрамор. 190 × 111,2 × 140 см. Лионский музей изящных искусств, Лион. Фрагмент

Fig. 9. Laurent Honoré Marqueste. Perseus and the Gorgon. 1890. Marble. 190 × 111.2 × 140 cm. Museum of Fine Arts of Lyon, Lyon. Fragment

романтического памфлета Перси Шелли: «Как песнь в едином свитке, / Свет красоты и ужаса здесь дан» [Шелли], — равным образом приложимы и к Марсельезе.

Синтезированный Рюдом «воплъ праведного гнева» не только резонирует в семантически родственных произведениях — скажем, в проекте памятника «Оборона (Призыв к оружию)» Огюста Родена⁽¹¹⁾, но и отточенной формулой возвращается прообразу. В группе «Персей

- (11) Эскиз памятника в 1879 году был представлен Роденом на конкурс, проводимый префектурой Сены, на памятник, посвященный обороне Парижа при осаде города в 1870 году. Отвергнутый комиссией, после ряда переработок памятник был установлен в 1920-м в Вердене. Модель и отдельные гипсовые эскизы к памятнику (голова, бюст, торс, фигура, группа) разных лет хранятся в Музее Родена (Париж).

и Горгона» Лоран Маркест⁽¹²⁾ почти буквально цитирует рюдовскую находку. Но с учетом контекста — смыслового, а с ним и формально-пластического, — крик его Медузы теряет «плакатную» призывность. Маркест ищет для нее место в иконографическом ряду отчаянных и поверженных — провозвестников драмы модерности, разрешившейся отчаянным криком экспрессионизма.

Бесстрашие — благодное и погубительное

Попутно на протяжении XIX века, словно чувствуя потребность сбалансировать эмоциональный взрыв, пластическую динамику, экспрессию мотива, скульпторы разрабатывают типологию образа с оглядкой на классическую Античность. Действуют они по большей части в зоне «тихих» искусств: прикладном, ювелирном, — в силу своей камерности склонных к ясно читаемым и улаживающим взор формам⁽¹³⁾. Однако и в станковой скульптуре находится место оправдательной благодной красоте. Примечательно, что на волне феминизации немалая часть такого рода толкований облика Медузы выходит из-под резца скульпторов-женщин⁽¹⁴⁾, но восхваляют они не роковых фемид или эмансипированных пересозидательниц миропорядка, как можно было ожидать, а сенсуальных, тихих и прекрасных в своей светлой печали страдалиц. Юные прелестницы безмолвны и покойны. Их покой — эскапистской природы, без видимых примет сатурнианской

одержимости меланхоликов, скрытой за маской бесстрастия, которую так удачно визуализировал в своей Медузе Бенвенуто Челлини.

Это подзабытое свойство горгонической натуры, однако, становилось все более востребованным и позволило Медузе занять одну из лидирующих позиций в реестре мотивов эпохи символизма. Интенции к диалектической образности — «страсти в покое» — имели место уже на рубеже XVII и XVIII веков. Игнорируя массовое увлечение кричащими монструозными горгонейонами, Андреас Шлютер включил в оформление здания берлинского Цейхгауза (ок. 1696, Цейхгауз, ныне Германский исторический музей, Берлин) маскароны, свободные от внешней экспрессии, но притом весьма эмоциональные. Его прямоличная Медуза с закрытыми глазами⁽¹⁵⁾ и полукрытым ртом пребывает в состоянии «затишья перед бурей», в напряженной готовности к внезапному смертоносному акту. Такая потенциальность действия кажется едва ли не более устрашающей — *media vita in morte sumus*⁽¹⁶⁾. Но именно символизм, сфокусированный на междумирии, превознес пограничное состояние горгоны Медузы, пристально исследуя возможности этого метаморфного существа.

Декларацией символистской мифопоэтики можно считать полихромную «Голову Медузы» Арнольда Бёклина («Голова Медузы», ок. 1897, Музей Орсе, Париж) на выпуклом круглом основании, имитирующем турнирный щит, одновременно — благодаря глянцевой поверхности — напоминающем линзу сферического зеркала. Бёклин дистанцируется от эмблематической традиции горгонейона (в любом ее классическом изводе), активно работая цвето-светом, истончая объем кровавых прядей волос — змеящихся, но не змеевидных — по мере удаления от центра, тем самым усиливая сферическую аберрацию. Но главное — поражая мертвенной тишиной. Окаменение, которое она несла смотрящим, обретает зеркальную силу, превращая ее саму в камень. Оказываясь ни живой ни мертвой, Медуза сигнализирует обреченность пребывания меж миров, трагедийного нескончаемо

(12) Лоран Оноре Маркест выполнил группу «Персей и Горгона» в пяти экземплярах между 1875 и 1903 годами. Один из ранних экземпляров — гипс 1887 года, хранится в Музее августинцев в Тулузе.

(13) Эпизодический в искусстве малых форм XVIII века, мотив головы Медузы набирает популярность к середине XIX столетия (Адам Клер. Голова Медузы. Медальон. Ок. 1800, Германский национальный музей, Нюрнберг; Бенедетто Пеструччи. Голова Медузы. Камя. 1840–1850, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; Луиджи Саулини. Медуза. Камя. Ок. 1860–1870, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; и др.) и оказывается в зените славы в конце XIX — начале XX века (Филипп Вольферс. Медуза. 1898, Королевские музеи искусства и истории, Брюссель; Винченцо Джемито. Медуза. 1911, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес; Рене Лалик. Горгона. Ваза. Ок. 1913, Музей Галуста Гольбенкяна, Лиссабон; и др.).

(14) Харриет Хосмер. Медуза. Ок. 1854, Миннеаполисский институт искусства; Марчелло (Адель д'Аффри, графиня де Кастильоне-Колонна). Медуза. 1865, частное собрание; Эвелин де Морган. Медуза. 1870–1880, бронза, местонахождение неизвестно.

(15) Проблематика «взгляда Медузы», берущая начало в Античности, — одна из самых актуальных и многоплановых, поныне оставляет место для исследований различных факторов [например: Mack, 2002, p. 571–604], интерпретаций мифопоэтики [Baumbach, 2010, p. 225–245] и проч.

(16) Лат. — мы живем, а смерть нас сторожит.



Ил. 10. Арнольд Бёклин. Голова Медузы. Ок. 1897. Папье-маше окрашенное. Д. 61 см. Музей Орсе, Париж

Fig. 10. Arnold Böcklin. The Head of Medusa. Ca. 1897. Painted papier mâché. D. 61 cm. Musée d'Orsay, Paris

длящейся деформацией. Онемевшая от восторга и ужаса перед величием открывшейся Вечности маска — воплощенная «личина мира» (Андрей Белый) [Белый, 1905, с. 10] не охраняет страждущих от земных невзгод, она оберегает абсолютную истину. Апотропеизм обретает новые — экзистенциальные смыслы.

Медуза fin de siècle сомкнула уста. Известна ключевая роль молчания в искусстве эпохи символизма⁽¹⁷⁾. «Есть безгласность и тишь у преддверия Вечности» (К. Бальмонт) [Бальмонт, 2010, с. 78]. Подлинность глубинного страдания в том и состоит, что оно невыразимо, беззвучно и — неизбывно. «Вечная боль» — примечательно называет свою версию головы прекрасной Медузы в удушающих

(17) Помимо широко освещаемых ракурсов проблемы, стоит напомнить, что одним из слагаемых феномена «символистского молчания» был буддизм, которому уделял пристальное внимание Владимир Соловьев (в «Чтениях о богочеловечестве», «Буддистском настроении в поэзии»). Буддизмом всерьез увлекался Александр Добролюбов, не прошедший и мимо секты «молчальников» [Азадовский, 1979, с. 134].

змеиных объятиях Поль Дарде (1913, Музей Орсе, Париж). Онемение и окаменение здесь — знаки эмоциональной переполненности. Экстатическая слиянность Танатоса и Эроса в гробовой тишине преумножает страдательность и нуждается в сострадании. В некогда ужасной бессмертной горгоне позволительно увидеть несчастную жертву. Несомненно сожалея и сочувствуя своей павшей героине (голова в горизонтали как знак гибели), Анри Крос («Медуза», 1904, Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель) восхваляет тихую красоту в смерти — очистительном акте, избавляющем от мук и освобождающем от страха умирания. Адольфо Вильдт идет дальше по пути очищения и, словно предлагая каждому примерить на себя маску вечного страдания Медузы (ок. 1910, Галерея Дженмуар, Сан-Франциско), устраняет признаки живой плоти, отделяет душу от тела⁽¹⁸⁾. Открытая форма с провалами означает проницаемость границы миров. Его Медуза наделяется медиумическими возможностями, увлекает в инобытие, и в зияющие отверстия глазниц, рта смотрит сама Вечность.

Гримаса

Символистские горгоны Медузы примечательны «забывчивостью»: изначальная апотропеическая функция их мало занимает. Однако до полной подмены охранительной миссии ролью медиума дело не доходит. Франц фон Штук оформляет щель почтового ящика при входных воротах своей знаменитой виллы в Мюнхене (1897–1898) шутейным горгонеюном, стилизованным под «дразнящие рожи» архаических Медуз. Карнавализация маски-привратника, номинально — охранителя, лишает ее многозначительности апотропея, но глубины симпатий автора к Античности не отменяет. Подтверждение тому обретается буквально в нескольких шагах: в тиши особняка, сразу напротив входной двери расположена прямая цитата из классической

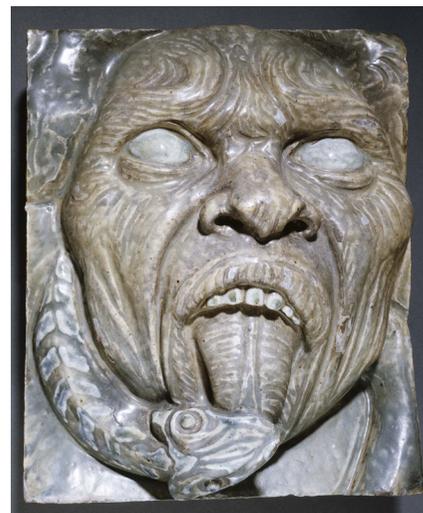
(18) Авторство Адольфо Вильдта остается под вопросом. Среди прочих доводов в пользу атрибуции — семантическое родство с такими известными мраморами Вильдта, как «Душа и ее покровы» (известно несколько версий), «Автопортрет (Маска боли)» (1909, Пинакотека Форли) и др. [подробнее см.: Wildt, 2012].

древности — копия маски Медузы Ронданини, своей отстраненностью соответствующая серьезности «музеефицированной» обстановки.

Задача приведения под знаменатель символистской поэтики принципа цитирования и апотропеической функции, не решенная Штуком, оказалась по силам Жан-Жозефу Карриэсу. Для портала музыкального салона в доме Винаретты Зингер⁽¹⁹⁾ он исполнил полихромную керамическую маску Медузы с инкрустацией («Медуза», между 1891–1894, Музей изящных искусств Пти Пале, Париж). Под неусыпным взором единственного фигуративного мотива той стороны портала, что была обращена в парадный зал с «готической» декорацией, хранилось настоящее сокровище — рукопись «Парсифаля» Рихарда Вагнера. Наподобие этрусских антефиксов горгона Карриэса гримасничает, высунув язык, — и он же мешает ей разразиться криком подступающей агонии, зреющей в мутных очах на старушечьем лице. Так что сходство с античным прообразом весьма отдаленно. Казалось бы, это и есть «гримаса — та же, что появляется на вашем собственном лице в виде маски, которую надевают, исступленно танцуя под звуки флейты вакхический финал Ада» [Vernant, 2003, p. 232]. Но игривая фактура многоцветных майоликовых полив снижает накал страстей, отодвигая угрозу на уровень метафоры, превращая апотропей в троп. Ужасное сливается с занимательным, символистская греза оборачивается забавной небылицей.

Еще более глубокий опыт схождения в низовую культуру с ее смеховой компонентой предпринимает Артемий Обер, добавляя «Голове Горгоны» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) откровенной иронии. Медузу Обера несложно адаптировать к сонму фольклорных персонажей, рядом с такой же шутливой «Бабой Ягой» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) его работы,

(19) Винаретта Зингер (с 1893 года — княгиня де Полиньяк) — меценатка, хозяйка организованного в 1894 году при поддержке ее супруга, композитора-любителя, популярного музыкального салона в особняке на авеню Анри-Мартен (ныне авеню Жоржа Манделя) в Париже. Заказ на портал с 700 рельефными плитками был получен скульптором в 1890 году. Внезапная кончина оборвала работу на стадии гипсовой модели и создания отдельных фрагментов в новом для того времени материале — керамограните. С 1904 по 1935 год полноразмерная гипсовая модель портала экспонировалась в Пти Пале (Париж) [также см.: Ducret, Monjaret, 2000].



Илл. 11. Жан-Жозеф Карриэс. Медуза. Между 1891–1894. Глазурованный полихромный керамогранит, инкрустация. 36 × 31 × 18 см. Музей изящных искусств Пти Пале, Париж
Fig. 11. Jean-Joseph Carriès. Medusa. Between 1891–1894. Glazed polychrome porcelain stoneware, inlay. 36 × 31 × 18 cm. Petit Palais Museum of Fine Arts, Paris



Илл. 12. Обер А.Л. Голова Горгоны. 1898. Терракота. Д. 52 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 12. Ober A.L. The Gorgon's Head. 1898. Terracotta. D. 52 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg

и не менее легко ввести ее в свиту Диониса, в пандан маске Фавна, авторство которой приписывают Микеланджело⁽²⁰⁾.

Подготовительная работа по такому внедрению в программу дионисийства велась еще в XVIII веке, когда горгонейоны переселялись в парковые пространства, благодатные для различного рода скульптурных курьезов. Инспирированные скорее интересом ко всему разнородному, экзотическому, неправильному, чем к былинно-сказочному, парковые Медузы сохраняли приличествующий облик, но им были позволительны более яркие эмоции (не без влияния

(20) Гипсовая копия утраченной «Головы Фавна», приписываемой Микеланджело (мрамор, ок. 1489), выставленная в Галерее Уффици, была выполнена в 2013 году Институтом искусств Порто Романо во Флоренции на основе отливки XIX века (слепок до 1944 года экспонировался в Музее Барджелло, Флоренция).

апологии «Лаокоона» от Готхольда Лессинга и увлечения физиономическими штудиями), чем тем их сродственницам, что обосновывались в городской среде. Дистанцированная от предостережений *memento mori* дионисийская сущность парковых горгонеионов контекстуализирована рамой живой природы. Гипертрофированный лик гневной Медузы полностью покрывает эгиду статуи Минервы (1722–1723) каскада парка Нимфенбург работы итальянца Джузеппе Вольпини. В убранство Английского сада Шветцингенского дворца в Баден-Вюртенберге П.А. фон Вершаффельт включает вазон с маской горгоны (1773–1777), не оставляющей сомнений в ее безумии, впрочем, вполне уместном в соседстве с маской разнузданного Вакха на соседней урне. И уже совсем фантазийно-дионисийскими, свободными не только от традиции, но и от самого ужасного лика, оказываются фонтанные маскароны Карло Бартоломео Растрелли в Петергофе (1724). Включившись в вакхическую программу, маска Медузы немало способствовала снятию табу на эмоциональную невожатность и даже грубость. В совокупности «парковые» и «городские» маскароны казались подходящими инструментами исправления оплошностей природы и сопротивления угнетающему воздействию приземленной обыденности. Однако повсеместно тиражированный в разностилевых ансамблях XIX века архетип все чаще оказывался предметом спекулятивных манипуляций, своей множественностью профанируя идею победы над ужасом смерти.

Заключение

К началу XX века Медуза горгона прочно обосновалась в числе актуальных типов новой феминности, причем — одного из самых узнаваемых вопреки свободе обращения с традицией. Эмблематическая (прикладная по сути) форма гогргонейона — рельефной маски, семантически истрачивалась, делегируя полномочия «чистой» скульптуре, которая уже не нуждалась в наборе иконографических признаков для установления смыслов. Идентификация героини Сергея Конёнкова происходит еще до прочтения подписи: «Женская голова (Медуза)» (1919, Серпуховский историко-художественный музей). Для опознания не существенны ни змеи волос, ни физиономические подробности, ни взор, ни крик. Достаточно аллюзий, возникающих из «вулканической»



Ил. 13. Конёнков С.Т. Женская голова (Медуза). 1919. Дерево. 49 × 46 × 35 см. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов
Fig. 13. Kononkov S.T. Woman's Head (Medusa). 1919. Wood. 49 × 46 × 35 cm. Serpukhov Historical and Art Museum, Serpukhov

ритмики масс, из метаморфических эффектов, рождаемых от сопоставления фактур гладкого и необработанного дерева, в дыхании вечности, отразившемся на запрокинутом безобразном лице с невидящими глазами и плотно сжатым ртом. Трансовая слепота-немота коненковской Медузы свидетельствует абсолютное бесстрашие, открывающееся за порогом бытия.

Протомодернистские версии Медузы горгоны закруглили историю эволюции маски от тотема, апотропея, амулета — инструментов коммуникации, связанных с эмблематикой, — к символизации, где властвует принцип неопределенности, беззвучно манят дали, открываются несказуемые грезы. И вот на пороге Новейшего времени зритель смотрит, словами Андрея Белого, в медузиных «„пустых очей ночную муть“, как бы в очи мира» [Белый, 1905, с. 8] и вслушивается в оглушающую мировую тишину. Новое время рождалось с криком — и это был крик Медузы, а истекало в молчании, под пустой взгляд застывшей в Вечности, онемевшей горгоны.

Список литературы:

- 1 Азадовский К.М. Путь Александра Добролюбова // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459: Блоковский сборник. III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тарту: ТГУ, 1979. С. 121–146.
- 2 Арнольд из Виллановы. Салернский кодекс здоровья, написанный в четырнадцатом столетии философом и врачом Арнольдом из Виллановы / Пер. с лат. и примеч. Ю.Ф. Шульца. М.: Медицина, 1970. 112 с.
- 3 Бальмонт К.Д. Я как облако // Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 4–7. М.: Книжный клуб «Книгоvek», 2010. С. 78–79.
- 4 Белый А. Химеры // Весы. 1905. Июнь. № 6. С. 1–18.
- 5 Вершинина А.Ю. Esecuzione sublime и демарши русской скульптуры // Искусствознание. 2023. № 2. С. 128–181.
- 6 Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. М.: Наука, 1991. 124 с.
- 7 Соколов М.И. Апокрифический материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 263. Май — июнь (№ 6). СПб., 1889. С. 339–368.
- 8 Шелли П. Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее / Перевод К.Д. Бальмонта // Eng-poetry.ru. URL: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=307> (дата обращения 20.02.2024).
- 9 Baumbach S. Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination // Anglia. 2010. Vol. 128. Issue 2. P. 225–245. <https://doi.org/10.1515/angl.2010.029>.
- 10 Caroli F. Leonardo: studi di fisiognomia. Milan: Leonardo Arte, 1991. 252 p.
- 11 Clair J. Méduse: Contribution à une anthropologie des arts visuels. Paris: Gallimard, 2002. 243 p.
- 12 Ducret M., Monjaret P. Passion du grès: L'école de Carriès. 1888–1914 / Coéditeurs Fondation Neumann, Gingins, Suisse et Musée Saint-Germain. Auxerre: Édition Hélicum, 2000 et 2001. 104 p.
- 13 Howe T.P. The Origin and Function of the Gorgon-Head // American Journal of Archaeology. 1954, July. Vol. 58. № 3. P. 209–221. <https://doi.org/10.2307/500901>.
- 14 Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and Gorgon-Medusa: A Critical Research Review // Journal of Ancient History and Archaeology. 2022. Vol. 9. № 1. P. 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>. URL: <https://jaha.org.ro/index.php/JAHA/article/view/741/463> (дата обращения 17.10.2023).
- 15 Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Vol. IV. Part 1: Eros (in Etruria) — Herakles. Zürich & München: Artemis Verlag, 1988. XXIX, 951 p.
- 16 Mack R. Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze) // Art History. 2002, November. Vol. 25. № 5. P. 571–604. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00346>.
- 17 Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1993. Vol. 56. № 1. P. 25–62. <https://doi.org/10.2307/751363>.
- 18 The Medusa Reader: Culture Work / Ed. by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers. New York and London: Routledge, 2003. 346 p.
- 19 Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity / From «Death in the Eyes» and «In the Mirror of Medusa» // The Medusa Reader: Culture Work / Ed. by Marjorie Garber, Nancy J. Vickers. New York and London: Routledge, 2003. P. 210–232.
- 20 Wildt: The Soul and the Forms: Exhibition Catalog (Forlì, Musei San Domenico, from January 28 to June 17, 2012) / Ed. by Paola Mola. Silvana Editoriale, 2012. 383 p.

References:

- 1 Azadovskii K.M. Put' Aleksandra Dobrolyubova [The Path of Alexander Dobrolyubov]. *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Vyp. 459: Blokovskii sbornik. III. Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaya kul'tura XX veka* [Scientific Notes of the University of Tartu. Issue 459: Blok's Collection. III. The Work of A.A. Blok and Russian Culture of the 20th Century]. Tartu, TGU Publ., 1979, pp. 121–146. (In Russian)
- 2 Arnaldus de Villa Nova. *Salernskii kodeks zdorov'ya, napisannyi v chetyrnadtsatom stoletii filosofom i vrachom Arnol'dom iz Villanovy* [Regimen sanitatis Salernitanum, Written in the Fourteenth Century by the Philosopher and Physician Arnaldus de Villa Nova], transl. from Latin, notes Yu.F. Shults. Moscow, Meditsina Publ., 1970. 112 p. (In Russian)
- 3 Balmont K.D. Ya kak oblako [I'm Like a Cloud]. Balmont K.D. *Sobranie sochinenii: V 7 t.* [Collected Works: In 7 vols.]. Vol. 2: Polnoe sobranie stikhov 1909–1914: Kn. 4–7 [The Complete Collection of Poems 1909–1914: Books 4–7]. Moscow, Knizhnyi klub "Knigovek" Publ., 2010, pp. 78–79. (In Russian)
- 4 Belyi A. Khimery [Chimeras]. *Vesy*, 1905, June, no. 6, pp. 1–18. (In Russian)
- 5 Vershinina A. Yu. Esecuzione sublime i demarshi russkoi skul'ptury [Esecuzione sublime and the Demarches of Russian Sculpture]. *Iskusstvoznanie*, 2023, no. 2, pp. 128–181. (In Russian)
- 6 Nikolaeva T.V., Chernetsov A.V. *Drevnerusskie amulety-zmeeviki* [Ancient Russian Serpentine Amulets]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 124 p. (In Russian)
- 7 Sokolov M.I. Apokrificheskie material dlya ob'yasneniya amuletov, nazyvaemykh zmeevikami [Apocryphal Materials for Explanation of Amulets Called Zmeevik]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, part 263, May – June (no. 6). St. Petersburg, 1889, pp. 339–368. (In Russian)
- 8 Shelley P. Meduza Leonardo da Vinchi vo Florentiiskoi galeree [Leonardo da Vinci's Medusa in the Florence Gallery], transl. K.D. Balmont. *Eng-poetry.ru*. Available at: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=307> (accessed 20.02.2024). (In Russian)
- 9 Baumbach S. Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination. *Anglia*, 2010, vol. 128, issue 2, pp. 225–245. <https://doi.org/10.1515/angl.2010.029>.
- 10 Caroli F. *Leonardo: studi di fisiognomia*. Milan, Leonardo Arte, 1991. 252 p.
- 11 Clair J. *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts visuels*. Paris, Gallimard, 2002. 243 p.
- 12 Ducret M., Monjaret P. *Passion du grès: L'école de Carriès. 1888–1914*, coéditeurs Fondation Neumann, Gingins, Suisse et Musée Saint-Germain. Auxerre, Édition Hélium, 2000 et 2001. 104 p.
- 13 Howe T.P. The Origin and Function of the Gorgon-Head. *American Journal of Archaeology*, 1954, July, vol. 58, no. 3, pp. 209–221. <https://doi.org/10.2307/500901>.
- 14 Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and Gorgon-Medusa: A Critical Research Review. *Journal of Ancient History and Archaeology*, 2022, vol. 9, no. 1, pp. 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>. Available at: <https://jaha.org.ro/index.php/JAHA/article/view/741/463> (accessed 17.10.2023).
- 15 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. IV. Part 1: Eros (in Etruria) – Herakles. Zürich & München, Artemis Verlag, 1988. XXIX, 951 p.
- 16 Mack R. Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze). *Art History*, 2002, November, vol. 25, no. 5, pp. 571–604. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00346>.
- 17 Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1993, vol. 56, no. 1, pp. 25–62. <https://doi.org/10.2307/751363>.
- 18 *The Medusa Reader: Culture Work*, eds. Marjorie Garber and Nancy J. Vickers. New York and London, Routledge, 2003. 346 p.
- 19 Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity / From «Death in the Eyes» and «In the Mirror of Medusa». *The Medusa Reader: Culture Work*, eds. Marjorie Garber, Nancy J. Vickers. New York and London, Routledge, 2003, pp. 210–232.
- 20 *Wildt: The Soul and the Forms: Exhibition Catalog (Forlì, Musei San Domenico, from January 28 to June 17, 2012)*, ed. Paola Mola. Silvana Editoriale, 2012. 383 p.

УДК 75

ББК 85.103(2)6; 85.143(2)

Сергеева Татьяна Демьяновна

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

Ключевые слова: пейзаж, жанры в искусстве, речной пейзаж, школы пейзажной живописи, русское искусство, художественная школа, Ивановский край

Сергеева Татьяна Демьяновна

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: ОПЫТ СТОЛЕТИЯ



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-184-203

Для цит.: Сергеева Т.Д. Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия // Художественная культура. 2025. № 1. С. 184–203. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-184-203>.

For cit.: Sergeeva T.D. Landscape Painting in Russian Fine Art after Levitan. The Ivanovo Region in Painting: A Century's Experience. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 184–203. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-184-203>. (In Russian)

Sergeeva Tatiana D.

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

Keywords: landscape, art genres, river landscape, schools of landscape painting, Russian fine art, art school, Ivanovo Region

Sergeeva Tatiana D.

Landscape Painting in Russian Fine Art after Levitan. The Ivanovo Region in Painting: A Century's Experience

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы о региональных художественных школах и о месте пейзажа в современной классификации жанров в искусстве на материале межмузейного выставочного проекта «Ивановский край в живописи. XX–XXI вв.», задуманного и реализованного в Иванове в 2024 году. Автор намечает этапы формирования и развития жанра пейзажа в русской живописи до XX века, находя некоторые параллели с историей пейзажной живописи в английском искусстве. Проект музейного сообщества Иванова, где было представлено более 60 произведений пейзажной живописи, приводит автора к выводу о том, что после И.И. Левитана на протяжении более столетия волжские мотивы становятся импульсом для вдохновения последующих поколений художников, уроженцев Ивановского края. В их работах были созданы художественные образы таких городов этого региона, как Юрьевец, Палех, Плёс, Кинешма, Шуя, которые давно из географических названий перешли на карту культурной памяти России как символы «русскости», русского пейзажа, русской души. Рассмотренный в статье выставочный проект является, по мнению автора статьи, ярким свидетельством существования самостоятельной региональной художественной школы пейзажной живописи. Утверждается, что именно пейзаж, наряду с исторической живописью, получает важнейшее значение среди всех других жанров, особенно в периоды общественных кризисов, связанных с опасностью утраты национальной идентичности.

Abstract. The article discusses the issues of regional art schools and the place of landscape in the modern classification of genres in art based on the material of the intermuseum exhibition project *The Ivanovo Region in Painting. The 20th-21st Centuries*, conceived and implemented in Ivanovo in 2024. The author indicates the stages of formation and development of the landscape genre in Russian painting up to the 20th century, finding some parallels with the history of landscape painting in English art. The project of the Ivanovo museum community, where more than 60 works of landscape painting were presented, leads the author to the conclusion that after I.I. Levitan, for over a century, the Volga motifs have given an impulse of inspiration to subsequent generations of artists of the Ivanovo Region. In their works, they created artistic images of the cities of the region, such as Yuryevets, Palekh, Plyos, Kineshma, and Shuya, which have gone beyond mere geographical names and become landmarks on the cultural map of Russia, symbolizing “Russianness”, Russian landscape, and the Russian soul. In the author’s opinion the exhibition project is a vivid evidence of the existence of an independent regional art school of landscape painting. It is argued that landscape, along with historical painting, assumes particular importance among all other genres, especially in times of social crises associated with the danger of the loss of national identity.

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

Введение

В городе Иваново был задуман и реализован масштабный межмузейный выставочный проект «Ивановский край в живописи. XX–XXI вв.» (16 мая — 30 июня 2024 года), на который нельзя не обратить внимание в контексте вопроса о месте и значении жанра пейзажа в современной классификации жанров в искусстве. Более шестидесяти произведений пейзажной живописи из музейных собраний Ивановской области и частных коллекций было представлено в большом зале Музейно-выставочного центра Иванова. Инициатором проекта и руководителем на всех его этапах является заведующая центром Анастасия Евгеньевна Митрошина. Чтобы представить масштаб данного проекта, перечислим те музеи, которые предоставили свои произведения на выставку: Государственный музей Палехского искусства; Кинешемский художественно-исторический музей; Государственный музей Холуйского искусства; Холуйский институт лаковой миниатюрной живописи им. Н.Н. Харламова; Музеи г. Юрьевца; Плещский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; Ивановский областной художественный музей; Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурдылина. Этот перечень, кроме того, дает представление о географии этого края России, в настоящее время — Ивановской области. Уже сами названия музейных собраний многое говорят историку искусства: Палех, Холуй, Плещ — это целые школы в русском искусстве, и не только в народном или декоративно-прикладном. Сами по себе эти географические названия и стоящие за ними образы, созданные мастерами искусства, наводят на мысль о том, что где как не здесь должен был если не зародиться, то развиваться и в полную силу заявить о себе жанр пейзажа в русской живописи.

Пейзаж в контексте классификации жанров в искусстве

В поисках национального пейзажа русская академическая школа живописи прошла, как известно, целый ряд этапов в течение XVIII–XIX веков. Выдающиеся русские живописцы-пейзажисты С.Ф. Щедрин, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин и их ученики опирались на традиции уже сложившихся к этому времени ведущих европейских школ



Ил. 1. Общий вид выставочного зала с открытия выставки «Ивановский край в живописи. XX–XXI вв.». Фото: О.В. Журавлёв. Собственность автора

Fig. 1. General view of the exhibition hall from the opening of the exhibition *The Ivanovo Region in Painting. The 20th–21st Centuries*. Photo: O.V. Zhuravlev. Property of the author of the article

пейзажной живописи. Это итальянская (вспомним Павла Муратова: «В римской Кампанье родилась пейзажная живопись» [Муратов, 1994, с. 290], — это о XVII веке), французская, конечно, Барбизонская школа пейзажной живописи и немецкая пейзажная школа, прежде всего связанная с достижениями Дюссельдорфской академии художеств. На заре рождения жанра пейзажа, на рубеже XV–XVI веков, в то время, когда Европа прощалась со Средневековьем, в творчестве крупнейших художников того времени А. Дюрера, А. Альддорфера, Питера Брейгеля символические мотивы, характерные для средневекового искусства, получали очертания реального ландшафта. Важно подчеркнуть, что художники того времени, скажем, представители так называемой Дунайской школы, судя по их акварелям, графическим и живописным этюдам, по их биографиям, где описаны их путешествия, подробно изучали природу родных мест. Те же явления характерны и для истории развития отечественной школы пейзажной живописи. В данном случае, опять же, судя не только по произведениям, но и по

биографиям художников, открытие многих собственно русских пейзажных мотивов: юга и центра России в творчестве И.К. Айвазовского, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильева; Русского Севера в творчестве того же Куинджи, его учеников Н.К. Рериха и А.А. Борисова (вспомним также путешествия на Север К.А. Коровина и В.А. Серова), — происходит, как известно, уже во второй половине XIX — начале XX века. И в это же время И.И. Левитан открывает красоту волжских просторов, и Плѣс становится неразрывно связан с именем этого художника.

Важно также, на наш взгляд, отметить, что упомянутые художники неоднократно высказывали мысли о том, что единственный путь к оригинальному творчеству — в обращении к природе, к родному пейзажу. Укажем и на то обстоятельство, что данная тенденция развивается в то время, когда реалистические традиции, сложившиеся в европейском искусстве начиная с эпохи Возрождения, уступают место новым явлениям, связанным с символизмом и модерном. Таким образом, при изображении русского пейзажа вольно или невольно реальный ландшафт преобразуется так, что в восприятии зрителя он превращается в символ. И прежде для русских художников-пейзажистов была важна эмоциональная составляющая в пейзажном мотиве, но начиная с картин Левитана появляется устойчивое определение «пейзаж настроения». Напомним, что рождению данного варианта национального пейзажа русская живопись обязана именно Ивановскому краю, как итальянская, процитируем еще раз П.П. Муратова, «римской Кампанье».

В рамках европейской традиции не только в русском искусстве пейзаж как самостоятельный жанр выделяется относительно поздно. Исследователи английского искусства также отмечают, что и Англия пришла к пейзажу как к самостоятельному жанру только через столетие после его утверждения на континенте. Однако именно родная природа очень быстро, начиная с периода романтизма, становится основным предметом изображения английских художников и главным средством выражения национальной идентичности. В данном случае, прежде всего, речь идет о пейзажах Джона Констебла с изображением долины реки Стур, которые на протяжении XIX века, благодаря репродукциям, «приобрели свое культовое значение, способствуя созданию национальной ментальности среди перемещающихся по всему миру англичан» [цит. по: Балашова, 2024, с. 28]. И в периоды

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

кризиса национальной идентичности британские теоретики, арт-критики и ученые-искусствоведы XIX века, отстаивая английское искусство от иностранного влияния, на первое место среди других жанров ставили именно пейзаж.

Ивановский край в пейзажной живописи после Левитана

Организаторы выставочного проекта в Иванове, посвященного развитию жанра пейзажа в этом крае в XX–XXI веках, решили построить его по принципу образного восприятия города в живописи. Согласно пресс-релизу к выставке, «образы города ярче всего способны отразить суть времени и понимание места его настроения», и этот *genius loci* стал путеводной звездой, другими словами, своеобразным гидом экспозиции пейзажа в Ивановском музейно-выставочном центре. В музеях Ивановского края оказалось достаточно произведений, чтобы представить Юрьевец, один из древнейших русских городов, расположенный в излучине Волги, купеческую Кинешму, территорию традиционного народного творчества, родину целых семей иконописцев — Палех, духовный центр — Шую, живописный Плѣс и, наконец, текстильную столицу края и город авангарда Иваново глазами художников на протяжении целого столетия. В пресс-релизе указаны имена более двух десятков художников, среди них мастера старшего поколения: М.С. Агеев, А.М. Корин, И.Н. Нефѣдов, В.А. Пахров, С.Н. Троицкий, В.А. Федоров, Л.М. Чернов-Плѣсский, а также и художники новейшего поколения, выпускники МГАХИ им. В.И. Сурикова — Олег Журавлѣв и Дмитрий Мариничев. Зритель найдет на выставке живописные картины всех четырех сезонов, что, на наш взгляд, является одной из отличительных черт пейзажа средней полосы России, и что только в последнее время, после изучения туристических троп в других странах и на других континентах, наши соотечественники смогли по достоинству оценить это природное богатство.

После картин Левитана, где цвет выражает оттенки эмоций и духовные состояния, происходит замена «пейзажа настроения» произведениями иного рода, которые можно обозначить как «пейзажный бытовой жанр». Многие произведения, представленные на выставке, можно отнести именно к данному направлению в жанре



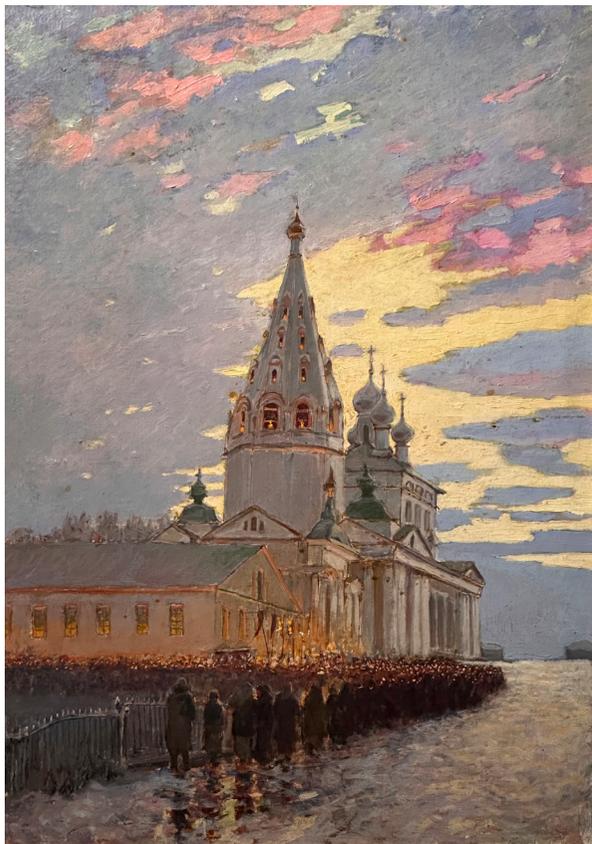
пейзажа — в них естественная жизнь природы объединена с повседневной жизнью приволжских городов. XX век привносит большое разнообразие в развитие пейзажного жанра в отечественном искусстве. Уже в первой половине столетия наряду с урбанистическим значительное место занимает индустриальный пейзаж. Значение человеческой личности и общественные преобразования все чаще заслоняют природу в восприятии художников, и уже в редких случаях жанр пейзажа в классическом его варианте остается ведущим, самой важной характеристикой творчества, как у А.А. Рылова, П.И. Петровичева, Л.В. Туржанского, А.А. Пластова [Киселёв, 2022, с. 94–108, 109–123, 124–128, 135–141, 142–147, 148–152]. В начале второй половины XX века эта тенденция все еще сохраняется, возрождение жанра пейзажа в русском искусстве происходит только в последние десятилетия века. «В 80-х гг. происходит превращение пейзажного жанра в полноправного участника современного творческого движения, — отмечал И.Е. Светлов, — такие перемены оказались весьма резкими в сравнении с периодом 60–70-х гг., когда пейзаж не раз оказывался в стороне от новаций. В эту пору он скорее отягощал развитие живописи, чем включался в него» [Светлов, 2023, с. 571]. Вдали от магистральной линии стилевых тенденций региональные художественные центры оставались в целом верны традиционным ценностям в искусстве живописи, и здесь жанр пейзажа сохранял свое ведущее место. Наш обзор рассматриваемой выставки, по необходимости весьма краткий, в отличие от кураторского проекта, сосредоточенного на художественном образе города, построен по классическому образцу: время, эпоха и мастера.

Ил. 2. Корин А.М. Палех. 1930. Холст, масло. 37 × 203,5 см. Государственный музей Палехского искусства, Палех

Fig. 2. Korin A.M. Palekh. 1930. Oil on canvas. 37 × 203.5 cm. State Museum of Palekh Art, Palekh

Яркое незабываемое впечатление оставляет панорама Палеха, исполненная в 1930 году Андреем Михайловичем Коринным (1884–1948 (?), «Палех», 1930, Государственный музей Палехского искусства, Палех). Художник из знаменитой семьи палехских иконописцев (всероссийскую известность получили Алексей Михайлович и Павел Дмитриевич Корины) представил свой родной город как разворачивающуюся ленту сказочного кинематографического пейзажа. Купола церквей и сжатые снопы на переднем плане создают ощущение праздничной гармонии в момент завершения природного цикла и трудов человеческих. Грандиозна тщательность пластической проработки этого вытянутого по горизонтали холста более двух метров, сплошь заполненного миниатюрной живописью в стиле палехских шкатулок.

К этому же времени относится «Гора Левитана» (1927, Ивановский областной художественный музей) Ивана Никандровича Нефёдова (1887–1976). Современный зритель получит ощущение совсем иных ритмов жизни при взгляде на эту небольшую картину: вечернее небо с серпом луны и спускающаяся к Волге тропа, где у воды склонилась согбенная фигура русской женщины в белом платочке. Еще одна работа И.Н. Нефёдова «У приказного моста» (1944, Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурылина) представляет картину зимнего ночного пейзажа старого Иванова,



Ил. 3. Нефёдов И.Н. Старое Иваново. У Покровского собора. 1950. Картон, масло. 57 × 41 см.

Ивановский государственный историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурлыгина, Иваново

Fig. 3. Nefedov I.N. Old Ivanovo. Near the Pokrovsky Cathedral. 1950. Oil on cardboard. 57 × 41 cm. D.G. Burylin Ivanovo State Museum of Local History, Ivanovo

где жизнь природы объединена с повседневной жизнью человека; и видно, что это еще тот период, когда и лошади — одна лошадка изображена на переднем плане — играют в этой жизни большую роль. И.Н. Нефёдов является автором целого ряда полотен, воспевающих красоту природы средней полосы России и Русского Севера, он считается одним из основоположников ивановской художественной школы. Как живописец-пейзажист Нефёдов заявил о себе еще в первые десятилетия XX века: «Раннее утро» (1912, Ивановский областной художественный музей), «Радуга» (1914, Кинешемский художественно-исторический музей) и др. На выставке были представлены две его работы, посвященные Иванову: «Старое Иваново. У Покровского

собора» (1950, Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурлыгина) и «Старое Иваново. Соковский мост на реке Увось в конце XIX века» (1950, Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурлыгина).

Среди произведений второй половины XX века на выставке выделим картину художника Вячеслава Андреевича Федорова (1918–1985) «Ветренный день на Волге» (1985, Кинешемский художественно-исторический музей). Превосходно передано ощущение природной динамики: волнующееся на переднем плане разнотравье и вторящее движению трав и крон редких деревьев изображение воды. Вроде бы ничего не происходит, но ветер-то веет в полную силу! По-видимому, это одна из последних работ мастера. Выпускник Института имени И.Е. Репина, где он занимался живописью в мастерской Б.В. Иогансона, В.А. Федоров в 1950–70-е годы создает лучшие свои пейзажи: так, пейзаж «Весна в Желнихе» (1955, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) был приобретен Государственным Русским музеем. Пейзажи мастера, выполненные в 1950–1970-е годы, — это целая сюита на тему обновления природы. О живописном языке произведений В.А. Федорова знаток искусства Ивановского края писал, что «свежесть и непосредственность, жизненная трепетность достигаются тонкой и сложной живописью, корпусным мазком, вплавленным в общую структуру полотна, насыщенного богатой красочной гаммой и тонкими лессировками в передаче дальних планов и воздушной среды» [Мокров, 1986, с. 92]. Художник до конца своей жизни сохранил верность жанру пейзажа.

Среди новейшего поколения художников, пишущих пейзажи Ивановского края, обратим внимание на крупномасштабные полотна Олега Журавлёва (род. 1981). Уроженец небольшого приволжского города Фурманова, который появился в советский период на месте старинного села Середя-Упино, сын художника, он много работает на пленэре, тщательно выбирая натуру, однако не удовлетворяется этюдным этапом. Его цель — традиционный «пейзаж-картина», и конечно, работы О. Журавлёва являются украшением выставки. Здесь представлены три его работы: «Волжский май. Юрьевец» (2023, частное собрание), «Рождение нового дня» (2023, собственность автора), «Шуя» (2024, частное собрание). На наш взгляд, Олег Журавлёв — превосходный колорист, его восприятие цвета сродни таковому



Ил. 4. Федоров В.А. Ветреный день на Волге. 1985. Холст, масло. 52 × 96 см. Кинешемский художественно-исторический музей, Кинешма
Fig. 4. Fedorov V.A. Windy Day on the Volga. 1985. 52 × 96 cm. Oil on canvas. Art and History Museum of Kineshma, Kineshma

у А.А. Пластова, который, по словам художника, является одним из его любимых мастеров. Вместе с тем полотна этого художника можно было бы определить как монументальный пейзаж, настолько точно передано в них самое главное, что отличает ландшафт именно этого края России, — бескрайнее пространство.

Между тем наше изучение состава музейных собраний Ивановской области, в том числе по опубликованным каталогам, позволяет высказать сожаление об отсутствии на выставке работ Александра Ивановича Морозова (1902–1997). Тем более что его произведения дают яркое представление о развитии в русском искусстве такого поджанра пейзажной живописи, как речные пейзажи — начиная от Констебла и барбизонцев, привлекавших особое внимание русских художников и коллекционеров. Конечно, биография народного художника России А.И. Морозова тесно связана с Москвой. Однако свои произведения он передал в дар городу Иваново, где завещал похоронить себя и где в 2001 году был открыт музей его имени. Посетители выставки поэтому легко могут дополнить свои впечатления, увидев работы мастера в том же городе, в здании филиала Ивановского

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия



Ил. 5. Журавлёв О.В. Рождение нового дня. 2023. Холст, масло 100 × 200 см. Собственность автора
Fig. 5. Zhuravlev O.V. The Birth of a New Day. 2023. Oil on canvas. 100 × 200 cm. Property of the author

областного художественного музея. Однако жизнь данного проекта, смеем надеяться, будет иметь продолжение, и в этом случае без работ А.И. Морозова в выставочном пространстве проект не представляется завершенным.

Есть все основания считать произведения А.И. Морозова неотъемлемой частью Ивановской художественной школы. До поступления на живописный факультет ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа (1926–1930) будущий художник из деревни Вотола, что в 12 километрах от Иваново, окончил Иваново-Вознесенскую рисовальную школу — филиал Центрального Санкт-Петербургского художественно-технического училища рисования барона А.Л. Штиглица. В школе готовили художников для текстильных фабрик Иваново-Вознесенска. Там преподавали черчение, рисование клеевыми красками, линейное рисование, были классы отмывки туши и акварели, рисования орнаментов, составления узоров. Эта школа положила начало художественному образованию в городе Иваново.

Серия волжских пейзажей А.И. Морозова, выполненная в 1930-е годы в окрестностях Кинешмы, правда, не дает представления ни

о жизни природы, ни города с праздничной стороны; напротив, все здесь буднично, старые буксиры, груженные баржи, а на берегах — дымящие трубы текстильных фабрик. Работы масштабные: «Оттепель на Волге» (1936, Ивановский областной художественный музей), «Вечер на Волге. Кинешма» (1936, Ивановский областной художественный музей), «В Кинешме» (1937, Ивановский областной художественный музей). Не только пейзажные мотивы, но и сам живописный почерк, размашистый мазок, скупой, можно сказать, строгий колорит, говорят об авангардном художественном мышлении мастера. Но ведь и Иваново являлся одним из центров авангарда, и образ Кинешмы, представленный на выставке, был бы гораздо более убедительным при наличии произведений мастера.

Заключение

Рассмотренный нами полновесный портрет природы большого края России, с давними художественными и историческими традициями, более чем за целое столетие, позволяет высказать некоторые наблюдения. Отметим то, о чем пока не было речи в статье, а именно — какие изменения претерпел жанр пейзажа в условиях бурного развития фотографического искусства, прежде всего повсеместного распространения цветных технологий во второй половине XX — начале XXI века. Нанесло ли это ущерб жанру пейзажа в искусстве живописи? Выставка в Иваново, на наш взгляд, убедительно свидетельствует, что в новых условиях урон был нанесен по ремесленной продукции, которая, возможно, для развития данного жанра была особенно опасна.

Простота получения цветных фотоснимков, сократив число потенциальных заказчиков, уменьшила и количество низкопробных работ, тех самых «уныло статических картин природы» [Светлов, 2023, с. 576], заполонивших в свое время арт-рынок России, и те, кто приплывал в Плёс на корабле в девяностые годы прошлого века, конечно, хорошо помнят эту ситуацию. Тем отраднее видеть превосходные живописные произведения с изображением приволжских городов на нынешней выставке в Иваново. Художественное изучение природы средней полосы России позволило внимательному зрителю увидеть своеобразие речного пейзажа, вместе с тем волжские мотивы дали возможность воплотить в картинах и характерные черты русского

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

ландшафта — необъятность пространства и необыкновенную изменчивость неба. Колористическое чутье живописцев, благодаря отбору натуральных мотивов, позволило не только представить реалии действительности, но и наделить природу тем, что называлось прежде «эмоциональным сюжетом», когда зритель как бы входит в пространство картины, ощущая его воздух и свет, тепло или, напротив, холод всем своим существом.

Организаторы выставочного проекта выполнили поставленную перед собой задачу: «воспитание вкуса на качественных примерах живописных произведений». Региональные художественные центры России живут своей жизнью, и весьма насыщенной. Что же касается художественного вкуса, то несмотря на субъективный характер данного искусствоведческого понятия, тем не менее существуют вполне объективные условия его формирования, и одним из важнейших является наличие значительных музейных коллекций и памятников архитектуры в том городе, который претендует быть центром региональной художественной школы. Художественный вкус, как и художественная школа, зарождается и претерпевают свои этапы развития. Процесс их генезиса часто связан с целым рядом обстоятельств, однако важнейшим, на наш взгляд, является собирательская деятельность, страсть к коллекционированию произведений искусства и меценатство. Таким коллекционером в Иваново-Вознесенске был Дмитрий Геннадьевич Бурьлин (1852–1924), именно благодаря его деятельности в настоящее время жители города Иваново обладают первоклассными художественными музеями, настоящими сокровищницами русского и мирового искусства. Без этого невозможно ни зарождение, ни прочная основа для развития самостоятельной региональной художественной школы, — а как свидетельствует рассмотренный нами межмузейный выставочный проект, в Иваново она есть.

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

Список литературы:

- 1 Александр Морозов: Искания. Начало стиля: Живопись, графика из собрания Ивановского областного художественного музея. Иваново, 2017. 31 с.
- 2 Балашова Л.С. Культурный ландшафт как форма британского символизма и национальной самоидентичности // Английский символизм: своеобразие и европейский радиус: Сб. научн. статей / Отв. ред., сост. И.Ю. Замятина. СПб.: Алетея, 2024. С. 17–54.
- 3 Додонова А.А. Дмитрий Геннадьевич Бурялин. Иваново: Иваново, 1997. 216 с.
- 4 Иван Никандрович Нефёдов: Живопись. Графика: К 125-летию со дня рождения. Иваново, 2012. 34 с.
- 5 Киселёв М.Ф. Романтические тенденции в русской пейзажной живописи второй половины XIX века // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 94–108.
- 6 Киселёв М.Ф. Исаак Ильич Левитан. Проблемы творчества // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 109–123.
- 7 Киселёв М.Ф. Север в творчестве К. Коровина // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 124–128.
- 8 Киселёв М.Ф. Мастер пейзажа (П.И. Петровичев) // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 135–141.
- 9 Киселёв М.Ф. Поэт русской природы (Л.В. Туржанский) // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 142–147.
- 10 Киселёв М.Ф. Пейзажи В.К. Бялыницкого-Бирюля. К 100-летию со дня рождения // Киселев М.Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн, 2022. С. 148–152.
- 11 Кривонденченков С.В. В поисках национального пейзажа // Мир музея. 2013. № 1 (305). С. 24–26.
- 12 Кривонденченков С.В. Пейзаж в русской живописи XVIII–XX веков: комплексное исследование: Автореф. дис. ... уч. ст. доктора искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2018. 54 с.
- 13 Леньшин В.А. Единица хранения: русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014. 440 с.
- 14 Мокров К.И. Художники текстильного края: Очерк развития изобразительного искусства в Ивановской области. Л.: Художник РСФСР, 1986. 168 с.
- 15 Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 589 с.
- 16 Орлов Д.Л. Устройство Музея Д.Г. Бурялина (1913 год) // Бурялинский альманах: Междисциплинарный научный ежегодник. Иваново, 2024. С. 45–47.
- 17 Светлов И.Е. Пейзаж 80-х годов. Стилиевые акценты // Светлов И.Е. Неизвестность искусства: Избранные статьи. СПб.: Алетея, 2023. С. 570–576.

References:

- 1 Alexander Morozov: *Iskaniya. Nachalo stilya: Zhivopis', graphika iz sobraniya Ivanovskogo oblastnogo khudozhestvennogo museya* [Alexander Morozov: Searches. Beginning of a Style: Painting, Graphics from the Collection of the Ivanovo Regional Art Museum]. Ivanovo, 2017. 31 p. (In Russian)
- 2 Balashova L.S. Kulturnyi landschaft kak forma britanskogo symbolizma i natsionalnoi samoidentichnosti [Cultural Landscape as a Form of British Symbolism and National Self-Identity]. *Angliiski symbolizm: svoeobrazie i evropeiskii radius: Sb. nauchn. statei* [English Symbolism: Originality and European Radius: Collection of Scientific Articles], ed., comp. I. Yu. Zamyatina. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2024, pp. 17–54. (In Russian)
- 3 Dodonova A.A. *Dmitrii Gennadyevich Burylin* [Dmitry Gennadievich Burylin]. Ivanovo, Ivanovo Publ., 1997. 216 p. (In Russian)
- 4 *Ivan Nikandrovich Nefedov: Zhivopis'. Graphika: K 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [Ivan Nikandrovich Nefedov: Painting. Graphics: For the 125th Anniversary of His Birth]. Ivanovo, 2012. 34 p. (In Russian)
- 5 Kiselev M.F. Romanticheskiye tendentsii v russkoi peizazhnoi zhivopisi vtoroi poloviny XIX veka [Romantic Tendencies in Russian Landscape Painting of the Second Half of the 19th Century]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 94–108. (In Russian)
- 6 Kiselev M.F. Isaak Il'ich Levitan. Problemy tvorchestva [Isaac Ilyich Levitan. Problems of Creativity]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 109–123. (In Russian)
- 7 Kiselev M.F. Sever v tvorchestve K. Korovina [The North in the Works of K. Korovin]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 124–128. (In Russian)
- 8 Kiselev M.F. Master peizazha (P.I. Petrovichev) [Master of Landscape (P.I. Petrovichev)]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 135–141. (In Russian)
- 9 Kiselev M.F. Poeht russkoi prirody (L.V. Turzhanskii) [Poet of Russian Nature (L.V. Turzhanskii)]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 142–147. (In Russian)
- 10 Kiselev M.F. Peizazhi V.K. Byalynitskogo-Biryulya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Landscapes by V.K. Byalynitsky-Biryulya. On the 100th Anniversary of His Birth]. Kiselev M.F. *O simvolizme i ne tol'ko... Izbrannye trudy* [On Symbolism and More... Selected Works]. Moscow, Soyuz Dizain Publ., 2022, pp. 148–152. (In Russian)
- 11 Krivondenchenkov S.V. V poiskakh natsionalnogo peizazha [In Search of a National Landscape]. *Mir museya*, 2013, no. 1 (305), pp. 24–26. (In Russian)
- 12 Krivondenchenkov S.V. *Peizazh v russkoi zhivopisi XVIII–XX vekov: kompleksnoe issledovanie* [Landscape in Russian Painting of the 18th–20th Centuries: A Comprehensive Study], Dis. Thesis ... Doctor of Arts, 17.00.04, A.I. Gertsen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 2018. 54 p. (In Russian)
- 13 Lenyashin V.A. *Edinitsa khraneniya: russkaya zhivopis' – opyt muzeinogo istolkovaniya* [Storage Unit: Russian Painting – an Experience of Museum Interpretation]. St. Petersburg, Zolotoi vek Publ., 2014. 440 p. (In Russian)

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

- 14 Mokrov K.I. *Khudozhniki tekstil'nogo kraya: Ocherk razvitiya izobrazitel'nogo iskusstva v Ivanovskoi oblasti* [Artists of the Textile Region: Essay on the Evolution of Fine Arts in the Ivanovo Region]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1986. 168 p. (In Russian)
- 15 Muratov P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 589 p. (In Russian)
- 16 Orlov D.L. Ustroistvo Museya D.G. Burylina (1913 god) [The Structure of the D.G. Burylin Museum (1913)]. *Burylinskii almanakh: Mezhdistsiplinarnyi nauchnyi ezhegodnik* [Burylinsky Almanac: Interdisciplinary Scientific Yearbook]. Ivanovo, 2024, pp. 45–47. (In Russian)
- 17 Svetlov I.E. Peizazh 80-kh godov. Stilevye aktsenty [Landscape of the 80s. Stylistic Accents]. Svetlov I.E. *Neizvestnost' iskusstva: Izbrannye stat'i* [Uncertainty of Art: Selected Articles]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2023, pp. 570–576. (In Russian)

УДК 7036.45; 78.072.2

ББК 85.103(3)

Клюшина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Ключевые слова: музыкальная иконография, бельгийское искусство,
музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан
Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой половины XX века».

Клюшина Елена Витальевна

Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

Для цит.: *Клюшина Е.В.* Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>.

For cit.: Klyushina E.V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>. (In Russian)

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University,
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Keywords: musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave
Maus, Vincent d'Indy, Eugène Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les
XX, La Libre Esthétique

The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century".

Klyushina Elena V.

Music in Belgian Fine Arts at the Turn
of the 19th and 20th Centuries

Аннотация. Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко осветив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

Abstract. The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19th century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage, as well as concert programs, a periodization of the musical life of the vintists, as well as representatives of the La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyzes masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

Введение

На примере анализа бельгийской культуры рубежа XIX–XX веков настоящая статья призвана продемонстрировать значимость симультанного изучения символистского изобразительного искусства и музыкальной практики, которая, как представляется автору, зачастую была неразрывно связана, а иногда являлась основным катализатором творческих поисков мастеров, принадлежавших или причислявших себя к тем или иным независимым художественным группировкам 1880–1890-х годов. Важно уточнить, что достижение поставленной цели может стать возможным только при условии использования контекстуального подхода, способного высветить сложные пути конвергенции обозначенных творческих практик. В связи с этим в статье будут рассмотрены несколько факторов, характеризующих специфику бельгийской визуальной и музыкальной культуры порубежной эпохи. Прежде всего будет определена роль личности в освоении и распространении актуальной панъевропейской музыкальной традиции в художественной среде Бельгии. В центр будет помещена фигура Октава Мауса, бессменного секретаря независимого художественного общества Les XX и организатора салонов La Libre Esthétique, меломана и страстного вагнерианца, наравне с Морисом Куффератом и Гийомом Гиде приложившего немалые усилия для распространения и поддержания интереса бельгийской и, шире, — европейской публики к музыкальному наследию байройтского гения. Отдельное внимание будет уделено особенностям организации музыкальных событий и определению их роли в жизни независимых художественных обществ Бельгии. Заодно будет предложена периодизация музыкальной практики Les XX и La Libre Esthétique, которая, как будет показано, находилась в прямой зависимости от личных предпочтений Октава Мауса и его дружбы с Венсаном д’Энди, Эженом Изай и другими величайшими музыкантами рубежа XIX–XX веков. Особое внимание будет уделено роли музыки в жизни наиболее ярких представителей бельгийского символизма в изобразительном искусстве. Для этого будут описаны и проанализированы отдельные произведения изобразительного искусства, а также продемонстрирован высокий уровень интегрированности художников в музыкальную жизнь Брюсселя.

Специфика организации художественной и музыкальной жизни Бельгии второй половины XIX — начала XX века

Еще до обретения политической независимости Бельгия отличалась исключительным разнообразием и богатством художественной жизни. В этой стране успешно сосуществовали многочисленные институции, дающие крепкую художественную подготовку. Примерами могут служить Академия художеств в Антверпене, основанная в 1663 году и являющаяся одним из старейших академических и учебных заведений в мире; Академия художеств в Брюсселе, открывшаяся в 1711 году и во время директорства Франсуа-Жозефа Навеза положительно адаптировавшая преподавательские традиции и стилистические подходы Жак-Луи Давида. Список могут пополнить аналогичные академические художественные институции в Брюгге (1717), Генте (1748), Льеже (1775) и пр.

Каждая из академий обладала своим аналогом парижского Салона, то есть с известной периодичностью проводила отчетную академическую выставку, участие в которой в начале XIX века могли принимать как обладающие званием академики, так и подающие надежду ученики. С 1814 года бельгийский Салон стал попеременно проводиться в Генте, Брюсселе и Антверпене. Это способствовало усилению конкуренции, повышению качества выставляемых произведений и формированию устойчивого стилистического плюрализма, который во второй половине XIX века станет одной из отличительных черт бельгийской художественной культуры.

Как и в большинстве европейских стран, к концу 1860-х годов в Бельгии появляются предпосылки к возникновению художественных сообществ вне конвенциональных академических структур. Так, в 1868 году возникает «Свободное общество изящных искусств» (La Société libre des beaux-arts, 1868–1876), представители которого в основном действуют в фарватере реалистического направления. В середине 1870-х годов появляются «Кокон» (La Chrysalide, 1875–1881), «Подъем» (L’Essor, 1876–1891), «Союз искусств» (L’Union des Arts, 1876–1885). Приблизительно на этот же период приходится формирование и расцвет бельгийского аналога барбизонского движения — школы Тервюрена.

Однако наиболее значимой площадкой для формирования бельгийского независимого изобразительного искусства становится общество «XX» (Les XX, 1884–1893), сложение и развитие которого является во многом результатом активной деятельности Октава Мауса. Заняв должность ответственного секретаря, именно он отвечает за подготовку ежегодного февральского Салона, ведет переписку с постоянными и приглашенными участниками общества, отвечает за голосование и жеребьевку, сохранность, упаковку и развеску присланных на выставку произведений, ищет новые имена, готовит каталоги, отвечает за рекламу, участвует в переговорах с выставочными площадками и т.д. После самороспуска «XX» и реорганизации сообщества в виде «Свободной эстетики» (La Libre Esthétique, 1894–1914) Октав Маус вновь берет на себя ответственность и продолжает прикладывать серьезные усилия для развития национального бельгийского изобразительного искусства, а также сохранения результатов плодотворного международного художественного обмена, который был успешно реализован в 1880-е — начале 1890-х годов.

Творчество мастеров, входивших в состав «XX» и впоследствии выставившихся с La Libre Esthétique, не отличалось стилевым единством. Среди них были как яркие представители символистского движения (Фернан Кнопф, Джеймс Энсор), так и сторонники уходящих в прошлое реализма (Жан Дельвин, Франс Симонс, Перикл Пантазис) и импрессионизма (Гийом Фогель, Франц Шарле, Гийом ван Стридонк). После выступления Жоржа Сера и Поля Синьяка в салоне «XX» в 1887 году среди постоянных членов общества сформировался блок адептов неимпрессионистического метода, среди которых лидирующее положение заняли Тео ван Риссельберге, Альфред Уильям Финч, Уилли Шлобах, Дарио де Регойос и Анна Бох.

Среди независимых художественных сообществ второй половины 1890-х годов следует также назвать брюссельское «Во имя искусства» (Pour l'art, 1892–1939), скроенное по образу и подобию парижских салонов Розы и Креста Жозефена Пеладана. Его устройтелем выступил Жан Дельвиль, художник-символист, собравший вокруг себя всех тех, кто разделял пеладановскую эстетику идеалистического искусства. 12 ноября 1892 года на первой выставке Pour l'art были представлены произведения Альбера Чамберлани, Эмиля Фабри, Александра Аннотио, а также тех представителей французского и, шире,

европейского символизма, чьи произведения несколькими месяцами ранее были выставлены в парижской галерее Поля Дюран-Рюэля в салоне Розы и Креста: Мориса Шаба, Александра Сеона, Карлоса Швабе и некоторых других. Внутренние разногласия довольно скоро спровоцировали кризис, в попытке преодолеть который в 1896 году Дельвиль основал «Салон идеалистического искусства» (Salon d'Art Idéaliste, 1896–1898). Отрицая любые проявления реализма, Дельвиль надеялся на осуществление той эстетической программы, которую он сформулировал за год до этого в трактате «Диалог между нами» (1895). Будущность искусства он видел исключительно в комбинации символизма, масонства и теософии. Идеи Дельвиля ненадолго оказались близки молодому поколению бельгийских художников-символистов, среди которых наиболее значимыми фигурами следует считать Леона Фредерика, Альбера Чамберлани, Константа Монтальда, Александра Сеона и Августа Левека. К началу XX века «Салон идеалистического искусства» прекратил свое существование.

Помимо уже названных независимых художественных сообществ в Бельгии существовали и локальные организации, объединявшие мастеров отдельно взятого города или региона. Показателен в этом отношении, к примеру, Антверпен, где одновременно действовали «Искусство и труд» (Arte et Labore, 1886–1907), «Скальд» (De Scalden, 1889–1914), «XIII» (Les XIII, 1891–1899), «Молодежь» (Eenigen, 1900–1905) и пр.

Сколь бы разнообразны и многочисленны ни были независимые художественные сообщества второй половины XIX — начала XX века, их публичная востребованность, устойчивость и жизнестойкость определялись рядом организационных особенностей, присущих именно бельгийской культуре. В этой стране деятельность независимых художественных группировок вышла далеко за пределы совместных выступлений мастеров-единомышленников и приняла на себя широкую просветительскую и образовательную миссию. Салоны независимого изобразительного искусства служили местом встреч европейской интеллектуальной элиты. Они выступали культурным пространством для чтения публичных лекций самой разнообразной тематики. Немаловажную роль они сыграли в переформатировании книжного и газетно-журнального издательского дела во второй половине XIX века. Помимо этого, выставки независимых художественных

обществ почти всегда превращались в концертно-музыкальные площадки, к выступлению на которых приглашались известнейшие исполнители того времени, а программа музыкальных вечеров поражала слушателей экспериментаторским разнообразием.

Повышенный интерес публики к участию в концертных вечерах, организуемых независимыми художественными сообществами, был предопределен насыщенной культурной жизнью Брюсселя, который во второй половине XIX века стал одной из музыкальных столиц Западной Европы. Со времен герцогства Бургундского в бельгийской столице действовала Королевская капелла. В XVII–XVIII веках Брюссель был известен традициями церковного хорового пения. В связи с этим следует упомянуть Жили Амелена, Томаса ван дер Хорста, Жана Тишона, деятельность которых принесла славу хоровому исполнительству в брюссельском соборе Святых Михаила и Гудулы [Bautier, 1952, p. 438–439].

В 1813 году по инициативе Наполеона Бонапарта была основана школа пения, преобразованная в 1826 году Вильгельмом I в Королевскую музыкальную школу, а после революции в 1832 году превратившаяся в Королевскую консерваторию. Под руководством Франсуа-Жозефа Фетиса и особенно Франсуа-Огюста Геварта это академическое учебное заведение довольно скоро стало в один ряд с консерваториями Парижа и Вены.

Подобные успехи были во многом предопределены наличием официального покровительства со стороны короля [Canning, 1992, p. 39], не жалевшего средств на развитие музыкальной культуры Бельгии. Размах, который приобрела государственная поддержка, особенно очевиден при рассмотрении истории перестройки и развития оперного театра Ла Монне (La Monnaie).

Несмотря на то что газовое освещение в Ла Монне было установлено еще в 1820-х годах, это не спасло здание от грандиозного пожара, произошедшего 21 января 1855 года. Проект новой современной оперы был подготовлен Жозефом Пулартом с традиционным для этого архитектора размахом. В основу здания был положен чугунный каркас, который был в новинку в Бельгии середины XIX века. Такое инженерное решение позволило значительно увеличить постройку в высоту и возвести четыре этажа с ложами и бенуаром. Уже в 1860-е годы Ла Монне был возрожден, а с началом франко-прусской войны

превратился в важный центр распространения немецкой музыки. Сюда тянулась парижская публика, жаждущая слышать музыку табуированного во Франции Р. Вагнера. Начиная с премьер «Лоэнгринна» Жюля Вашо, представленного брюссельской публике 22 марта 1870 года, и «Тангейзера» Жозефа Дюпона 20 февраля 1873 года в Ла Монне воцарился дух вагнерианства, который окреп еще больше после исполнения тетралогии, впервые прозвучавшей на сцене столичного оперного театра на немецком языке в период с 24 октября по 3 ноября 1882 года.

Увлечение Вагнером в Брюсселе носило по-настоящему тотальный характер. Верным поклонником его творчества был Леопольд I, который, согласно легенде, даже находясь на смертном одре, заставлял Алексиса Эрнеля, своего пианиста, исполнять фрагменты «Лоэнгринна», «Летучего голландца» и «Тангейзера» [Srapanne]. Увлечение короля разделяла вся его семья.

Пресса Брюсселя была полна восторженных отзывов о новых постановках Вагнера в Ла Монне. *L'Art Moderne* — важнейший литературно-художественный журнал Бельгии рубежа веков — регулярно публиковал статьи, часто авторства Октава Мауса, в которых приводились подробные описания фестивалей в Байройте, а также давался анализ различных мировых событий, связанных с именем композитора. 4 января 1891 года в *L'Art Moderne* был опубликован текст, который следует рассматривать в качестве декларации вагнерианства как самого Октава Мауса, так и большей части представителей бельгийской культуры рубежа веков. В нем автор порицает музыку прошлого, критикует современных композиторов за невозможность достичь уровня гения из Байройта, рассуждает о задачах, которые должны ставить перед собой современные слушатели и композиторы. Маус в итоге постулирует: «Мы хотим новых партитур в форме драмы, а не оперы. Мы требуем, чтобы они были полифоническими, живыми, богато оркестрованными, мы хотим, чтобы музыка и действие были настолько тесно связаны, настолько полностью слиты друг с другом, что их нельзя было бы разделить. <...> Из роскошного плаща, в который Вагнер окутал свое вдохновение, симфонисты кроют одежду по своим меркам. И со всех сторон, на Севере, на Юге, музыка раскрывает свои крылья, поднимается, освобождаясь от сковывающих ее строгих правил, от рабства канонов, непреложных законов, традиционных

форм, хозяев гармонии. Как поэзия, как живопись, как красноречие, как язык, она вырывается на свободу и становится спонтанным, удивительно тонким выражением художественной концепции, осязаемым осуществлением мечты — все барьеры исчезают между творцом разума и открывателем, его создающим» [Maus, 1891, p. 6].

Среди бельгийских художников-символистов было много поклонников Вагнера. Особо следует выделить Анри де Гру, который после вынужденного ухода [Клюшина, 2016, с. 125] из группы «XX» по примеру Анри Фантен-Латура приступил к созданию цикла живописных и графических произведений на тему вагнеровского эпоса [Henry de Groux, 1992]. Увлечение де Гру Вагнером было столь мощным, что, не будучи лично знакомым с немецким композитором, художник подражал ему своим внешним видом и поведением. Творчество мастера отличалось активно развитой вагнерианской иконографией. В этом можно убедиться на примере целого ряда одноименных произведений, посвященных «Полету валькирий» (1890) из собрания Королевских музеев изящных искусств Бельгии, а также работ из частных коллекций, среди которых есть блок портретов немецкого композитора, созданных де Гру по известным фотографиям.

Еще одним верным почитателем Вагнера был Жан Дельвиль. В своем восторге перед творчеством композитора он признавался в письме, адресованном в ноябре 1895 года Шарлю Бюлю, на тот момент занимающему должность бургомистра Брюсселя: «Появление духовного гения, такого, как Вагнер, а также тех, кто еще не понят — Пелладан, — является несомненным симптомом духовного ренессанса. XIX век не должен быть веком Золя, а должен быть веком идеалиста Вагнера!» [Laougeux, 2014, p. 48]. В творчестве Дельвиля можно обнаружить целый комплекс живописных и графических произведений, инспирированных Вагнером. Достаточно вспомнить работу «Тристан и Изольда» (1887, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), которая свидетельствует о поисках мастером иконологии, где музыкальная референция была бы связана с выражением света, вызывающего духовный экстаз, «Парсифаль» (1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель) и другие произведения, объединенные вагнеровской иконографией [Westcott, 1990, pp. 5–14].

С театром Ла Монне связано позднее творчество Фернана Кнопфа. В период с 1900 по 1914 год он был занят в создании декораций

и костюмов для многочисленных постановок: «Короля Артура» Э. Шоссона (1903), «Армиды» К.В. Глюка (1905), «Ариадны» Ж. Массне (1907), «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси (1807), «Электры» Р. Штрауса (1910), «Оберона» К.М. фон Вебера (1911), «Волшебной флейты» В.А. Моцарта (1912) и, конечно, «Парсифаля» Р. Вагнера (1914). Эскизы костюмов, которые создал мастер, соответствовали тенденции к возрождению неоклассических поисков начала XX века и объективно мало коррелировали с узнаваемым авторским стилем Кнопфа 1880–1890-х годов.

Помимо Кнопфа с Ла Монне сотрудничал Эмиль Фабри. В начале XX века он создал серию монументально-декоративных панно для оформления главной лестницы театра. Сюжетно-тематическое разнообразие этих произведений, как показала Жаклин Гиссе, было детерминировано погружением мастера в наследие античной философской мысли, в идеи Ф. Ницше, выраженные прежде всего в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), а также в эпическое наследие Вагнера [Guisset, 2000, p. 142].

Общественный энтузиазм по поводу вагнеровских постановок в королевском оперном театре Брюсселя не без сатиры был осмыслен в живописном произведении Жоржа Леммена «„Гибель богов“ — постановка в театре Ла Монне» (1903, Музей современного искусства, Остенде). Леммен показывает происходящее на сцене в резком верхнем ракурсе, имитируя взгляд зрителя, находящегося на задних рядах галерки. Свет рампы выхватывает фигуры актеров, которые, судя по всему, разыгрывают сцену из второго действия, когда Брунгильда в надежде на мщение открывает Хагену уязвимое место Зигфрида. Яркое освещение превращает фигуры в ростовые картонные куклы, которые едва ли способны убедить зрителя в страстном порыве героев Вагнера. Тем не менее темные силуэты зрителей заполняют зал без остатка. Кажется, все застыло. Лишь скрученные руки дирижера, занесенные над светящимся пюпитром, взлетают вверх, чтобы в следующую секунду заставить вступить оркестр.

Возвращая к разговору о мощной государственной поддержке развития музыкальной жизни Бельгии, следует упомянуть и формирование специальных музейных коллекций. При Леопольде II в 1877 году Виктор-Шарль Майон объединил две уникальные коллекции музыкальных инструментов (одна принадлежала Франсуа-Жозефу Фетису,

другая — радже Суриндро Мохуну Тагору, индийскому музыковеду и основателю Бенгальской музыкальной академии) и основал Музей музыкальных инструментов, коллекция которого ныне является одной из крупнейших в мире.

Финансовая поддержка и успешное руководство консерваторией Ф.О. Гевартом сочетались с политикой приглашения в Бельгию музыкантов мирового уровня, которые как занимались преподаванием, так и давали регулярные сольные концерты в Брюсселе. При консерватории существовало специальное бюро, которое начиная с 1865 года ежегодно проводило популярные концерты классической музыки, в них принимали участие многие известные зарубежные музыканты [Томпакова, 2003, с. 8–9]. В качестве дирижеров выступали Р. Штраус, Э. Григ, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, Н. Римский-Корсаков.

Организованное при консерватории по инициативе Геварта концертное общество, однако, вплоть до начала XX века не имело удовлетворяющей его нужды площадки для выступлений. Отсутствие удобных и современных концертных залов было довольно серьезной проблемой, на которую жаловались многие бельгийские музыканты. Так, Эжен Изаи едко писал в открытом письме, опубликованном в журнале *L'Art Moderne* 3 мая 1903 года: «Уверен ли ты, мой друг, что бельгийцы видят в музыке нечто большее, чем приятный способ убить время? Я ставлю этот вопрос, касающийся жителей столицы, которая даже не имеет концертного зала!» [Ysaÿe, 1903, p. 164].

Артикулированная Изаи проблема будет отчасти компенсирована, с одной стороны, распространенной в Бельгии практикой организации домашних музыкальных выступлений, а с другой — концертно-просветительской деятельностью двух независимых художественных обществ — «XX» и «Свободной эстетики», которые сыграют поистине грандиозную роль в развитии панъевропейской музыкальной культуры.

Октав Маус и его роль в трансформации бельгийской музыкальной культуры рубежа веков

В последней четверти XIX века Октав Маус (1856–1919) был одинаково известен как в художественной, так и в музыкальной среде Брюсселя. Он был юристом, специализирующимся на авторском

праве, и регулярно представлял интересы творческой интеллигенции в суде. В 1881 году вместе с Эдмоном Пикаром он основал важнейший для Бельгии литературно-художественный журнал — «Современное искусство» (*L'Art Moderne*), где успешно выступил в качестве художественного и музыкального критика.

В 1883 году Маус поддержал молодых художников, которые решили образовать независимое общество под названием «XX», выступив его секретарем. Как уже отмечалось ранее, он принял на себя ответственность по решению многочисленных административных задач. Именно Маусу члены общества «XX» обязаны ежегодным, работающим как отлаженный механизм, блестящим по международному созвездию имен салоном, который традиционно открывался в первых числах февраля и в течение месяца успешно функционировал как художественная, музыкальная и лекционно-просветительская площадка. Роль Мауса не всегда однозначно оценивается исследователями. Сюзан Каннинг, например, обвиняет Мауса в сотрудничестве с властями, самовольном применении цензуры, предвзятом отношении к отдельным членам группы, а также в целенаправленном роспуске группы «XX» ради удовлетворения личных амбиций и финансовой выгоды. Она пишет: «...По мере того как члены „XX“ становились все более известными, связь Мауса с правительством заставляла его быть более осторожным в отношении того, что демонстрировала группа. Например, в 1891 году он заблокировал экспонирование сатирического обвинительного заключения Джеймса Энсора против бельгийской правовой системы „Мудрые судьи“ [в данном случае речь идет о картине «Мудрые судьи» (1891, частная коллекция). — *Е.К.*], заявив позже, что опасается, что общественное возмущение по поводу этой работы приведет к закрытию выставки „XX“. Судя по всему, Эдмон Пикар не согласился с Маусом в том, что картина Энсора вызовет проблемы, и она была показана в салоне „XX“ в 1892 году. Хотя не может быть никаких сомнений в том, что талант Мауса как организатора способствовал долголетию „XX“, он также привел к разногласиям внутри группы. По мере того как он брал на себя все больше и больше контроля, выставки „XX“ приобрели явно французскую направленность. Вангисты, которые согласились с такой профранцузской ориентацией, например Ван Риссельберге, пользовались расположением Мауса, в то время как тем, кто поддерживал более

националистический, бельгийский фокус группы, включая Энсора, пришлось гораздо труднее. Фактически в последние годы существования группы антагонизм между Энсором и Маусом стал настолько сильным, что Маус избегал информировать Энсора о деятельности и собраниях общества. Неудовлетворенность Мауса демократической ориентацией группы и его собственное желание иметь больше власти также способствовали роспуску „XX“. Судя по всему, в то время, когда он добивался голосов за расформирование, настаивая на том, что авангардные группировки не должны существовать более десяти лет, Маус уже намеревался сформировать другое общество, *La Libre Esthétique*, которым он мог бы управлять самолично» [Canning, 1992, pp. 38–39].

Неоднозначная характеристика, которую дает Октаву Маусу Сюзан Каннинг, мало вяжется с той, что мы обнаруживаем в научно убедительной монографии Альберта Вандер Линдена, музыковеда, профессора Свободного университета Брюсселя и библиотекаря Королевской консерватории, посвятившего специальный труд оценке вклада Мауса в музыкальную жизнь Бельгии. Говоря о последних годах жизни своего героя, Вандер Линден приводит многочисленные цитаты из воспоминаний и некрологов на смерть Октава Мауса в 1919 году [Vander Linden, 1950, p. 12–14]. Нет оснований подозревать исследователя в пристрастности и утверждать, что он намеренно подбирает цитаты таким образом, чтобы польстить своему герою. Слова, которые приводит автор, убеждают нас в признании современниками фундаментальной роли, которую играл этот целеустремленный и неутомимый человек в процессе формирования бельгийской культуры рубежа веков.

Отметим попутно, что влияние Мауса в Бельгии было поистине грандиозным. Его роль не ограничивалась дирижированием художественной сферой Брюсселя с помощью административно-секретарской работы, которую на протяжении почти тридцати лет он исправно и ответственно выполнял в угоду процветания общества «XX» и *La Libre Esthétique*. Октав Маус был буквально вездесущ. Все тот же Вандер Линден с удовольствием перечисляет почетные звания, которыми обладал этот практикующий юрист, меценат и музыкант: «С целью организации литературной деятельности в Бельгии Октав Маус основал Ассоциацию бельгийских писателей, президентом

которой он был. Он также был президентом Союза бельгийской периодической прессы и членом Свободной академии [*Libre Académie*. — *Е.К.*] Эдмона Пикара. Наконец, обратите внимание, что Октав Маус имел следующие почетные звания: офицер ордена Леопольда, кавалер ордена Короны, офицер Почетного легиона и офицер ордена Дубовой короны» [Vander Linden, 1950, p. 12].

Еще в октябре 1883 года при утверждении устава «XX» единогласно было принято решение, что организацию концертной деятельности общества возьмет на себя Октав Маус [Maus, 1980, p. 18]. В течение последующих тридцати лет существования художественных группировок «XX» и *La Libre Esthétique* каждый февраль именно он устраивал музыкальные встречи. Исключением из этого правила стали лишь четыре года — 1885, 1898, 1899 и 1900.

Репертуар концертов «XX» и *La Libre Esthétique* был весьма разнообразен. Несмотря на то что Маус был верным вагнерианцем и вообще испытывал повышенный интерес к немецкой музыкальной традиции, его личные вкусы не помешали в 1894 году организовать в *La Libre Esthétique* первый бельгийский концерт, посвященный творчеству молодого К. Дебюсси, защитником которого он всегда был. Глубокая привязанность, которую Маус питал к Венсану д'Энди и парижской Школе канторов, не помешала ему ни по-настоящему распробовать М. Равеля, ни в последние годы полюбить музыку Игоря Стравинского [Vander Linden, 1950, p. 8]. В ряду музыкальных произведений, включенных в программу февральских концертов, бросается в глаза большое количество произведений, исполняемых впервые. Вандер Линден даже приводит статистику и утверждает, что новинки составляли более 90% от общего числа всей исполняемой музыки [Vander Linden, 1950, p. 25]. По мнению автора, это доказывает поистине новаторский характер данных мероприятий.

На основе анализа концертных программ «XX» и *La Libre Esthétique* можно вывести условную периодизацию музыкальной жизни этих двух важнейших художественных обществ эпохи *fin de siècle*.

Первый период приходится на 1884–1888 годы. Для него характерно отсутствие стройной программы музыкальных вечеров. Содержание концертов по большей части составляется на основе личных музыкальных предпочтений организаторов выставок «XX», а также вкусов приглашенных музыкантов. Мадлен Маус так характеризует

первое музыкальное событие, организованное обществом «ХХ» в 1884 году: «[В первый вечер. — Е.К.] музыкальным исполнителем был Инструментальный союз Гюстава Кефера, недавно созданный небольшой оркестр; другой сеанс камерной музыки провел скрипач Эмиль Анье и великий пианист Артур де Греф. Шуберт, Мендельсон, некоторые бельгийские сочинения» [Maus, 1980, p. 28]. Концертная программа объективно не соответствовала инновационному художественному облику салона. Музыкальный консерватизм, а местами и откровенный дилетантизм, резко контрастировали с живописными и графическими произведениями Дж. Уистлера, Дж.С. Сарджента, М. Либермана и прочих представленных в залах.

В 1885 году музыкальные вечера не устраивались.

В 1886 году в театре Ла Монне состоялось знакомство секретаря общества «ХХ» с Венсаном д'Энди. Между Маусом, увлеченным поклонником Вагнера, и учеником Сезара Франка быстро завязались дружеские отношения. Мадлен Маус в своих воспоминаниях указывает, что это знакомство было судьбоносным для обоих: «С первых писем о концертах (вскоре переписка стала ежедневной) мы замечаем существенное сходство взглядов... В обоих случаях один и тот же метод и та же пунктуальность. Та же настойчивость, то же чувство реальности, та же психологическая проницательность, позволяющая им ничего не ожидать от одних и всего от других; то же изящество в обращении с официальными лицами, та же естественная вежливость, тот же оптимизм и то же хорошее настроение. Прежде всего, тот же энтузиазм, та же преданность произведению искусства и то же рвение служить ему. Я говорю „служить“, имея в виду в первую очередь Венсана д'Энди как организатора: исполнение собственных произведений для него стоит на втором месте, если не на третьем. Его письма свидетельствуют об искренней и глубокой цели его усилий — знакомства публики общества „ХХ“ с произведениями Форе, Шоссона и других» [Maus, 1980, p. 74–75].

Не прошло и пары лет, как уже к 1888 году музыка стала неотъемлемой и равной по значению частью художественной жизни общества «ХХ». Если в первые годы, а именно в 1884, 1886 и 1887, музыкальные вечера проходили без предварительного обсуждения и тщательной подготовки программы, а произведения варьировались в зависимости от пожеланий исполнителей — А. де Грефа, Э. Аньена

и братьев Кеферов, то с 1888 года подход к организации музыкальных концертов общества качественно изменился. Подготовка приобрела систематический характер и велась с особой тщательностью. Подобная трансформация отношения к концертно-музыкальной практике стала возможной именно благодаря привлечению профессиональных музыкантов. В 1888 году Маус приглашает к реализации этой непростой задачи д'Энди. В 1893 году того сменяет Изаи, а с 1901 года руководство организацией музыкальных мероприятий полностью переходит в руки самого Мауса.

В указанном отношении исключительно репрезентативна переписка Мауса и д'Энди за январь 1888 года. Письма д'Энди приходят в Брюссель почти на ежедневной основе. 16 января композитор подробно и аргументированно описывает проект будущей программы [Maus, 1980, p. 78–79]. Из письма следует, что д'Энди заранее ознакомился с концертным графиком потенциальных исполнителей, предварительно согласовал последовательность исполняемых произведений и т.д. В письме от 26 января программа уже уточнена, подсчитано время: под первое отделение отведено 1 час 55 минут, под второе — 1 час 45 минут. 28, 29 и 31 января программа проходит окончательное утверждение [Programme, AACB 79631, 1888]. Письма свидетельствуют о том, что Маус всецело доверяет д'Энди и предоставляет ему полный карт бланш. В последующие годы их переписка сохраняет намеченную в 1888 году тональность: д'Энди формирует музыкальную повестку, Маус деликатно вносит в нее небольшие исправления по собственному усмотрению.

Функциональные обязанности д'Энди сильно напоминали те, что исполнял Тео ван Риссельберге. Находившийся в вечном поиске новых имен, свежего пластического языка и актуальных художественных течений, ван Риссельберге по сути действовал как агент, из разных концов Европы регулярно направляющий Маусу письма с подробными отчетами о последних художественных событиях. Из переписки следует, что живопись и графика А. Тулуз-Лотрека, А. Гийомена, Ж.-Л. Форена, Г. Кайботта, А. Сислея, А. Дюбуа-Пилле появились в выставочных залах общества «ХХ» именно благодаря его усилиям [Lettre, AACB 6330, 1887; Lettre, AACB 6331, 1887]. Именно Риссельберге отсматривал мастеров на различных выставочных

площадках, в галереях маршанов, в мастерских, при необходимости добивался знакомств и личных встреч.

Д'Энди по собственной воле выполнял аналогичные поручения. Правда, не всегда столь же успешно, как Риссельберге, ибо он отдавал предпочтения музыкальным представителям школы Сезара Франка, из которой вышел и сам, а также тем, чьи сочинения импонировали ему лично — Г. Форе, К. Дебюсси, А. Русселю, П. Дюка, П. Бревиллю и Э. Шоссону. Маус не особенно противился подобному выбору, поскольку также был дружен с предложенными Д'Энди композиторами: Габриэль Форе регулярно бывал в доме Мауса; Бревиль и Шоссон были его друзьями.

В 1893 году место Венсана д'Энди занял Эжен Изаи, чье имя в качестве концертного директора будет значиться в программках брюссельских музыкальных вечеров на протяжении последующих девяти лет. С этого момента вектор «XX» и впоследствии Libre Esthétique разворачивается в сторону исполнения и продвижения бельгийской музыки. Национальная традиция подается слушателям в соединении с сочинениями русских, испанских и немецких композиторов. Так, в феврале 1891 года в Брюсселе звучит музыка П.И. Чайковского, Н.В. Щербачева, А.А. Копылова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова. На страницах L'Art Moderne появляются критические статьи, посвященные музыке А.К. Глазунова (1895, 1896), Н.А. Соколова (1895), М.А. Балакирева (1902, 1903, 1905), М.П. Мусоргского (1903), А.П. Бородина (1914), С.В. Рахманинова (1914) и А.С. Даргомыжского (1914).

В середине 1890-х годов Libre Esthétique вводит практику проведения музыкальных просветительских вечеров в форме концерта-беседы. Среди наиболее знаковых событий подобного рода следует выделить следующие: «Музыкальная психология» (Анри Мобель, 1895), «Поэты, положенные на музыку» (Тристан Клигзор, 1900), «Инструментальная сюита» (Венсан д'Энди, 1903), «Юмор в музыке» (Октав Маус, 1903), «Современная музыкальная эволюция» (Луи Лалуа, 1904).

Музыка в жизни и творчестве отдельных представителей

бельгийского искусства рубежа XIX–XX веков

Отсутствие в Брюсселе удобных концертных площадок, о чем уже упоминалось выше, сыграло положительную роль в развитии культуры домашнего концертирования. В Брюсселе эта практика получила широкое распространение в том числе и в художественной среде. Так, по понедельникам музыкальные вечера проходили в доме художницы Анны Бох. Они имели широкий социальный резонанс и получили не только освещение в дневниковых записях и письмах представителей группы «Свободной эстетики», но обсуждались в прессе. Новый особняк художницы, возведенный в 1903 году по проекту Поля Германуса на углу улицы Флёрхатсестейвех и улицы де л'Аббей, находился в особой творческой части района Иксель. Зум Уолтер вспоминал: «Эта улица де л'Аббей представляет собой своего рода деревню художников, которые усердно посещают друг друга, и в летние дни музыкальные отрывки вырываются из открытых окон и пересекают сады. Виолончель от профессора консерватории, скрипка и фортепиано от Изаи, органная музыка от репетиций у Анны Бох, вагнеровские аккорды от моей музыкальной тети Жюли» [Bauer, Paredis, 2023, p. 196].

Анна Бох (1848–1936) с раннего детства проявляла большой музыкальный талант. Она освоила фортепиано и орган, игру на котором практиковала во время воскресной мессы. Уже во взрослом возрасте она обучалась игре на альти, отмечая в письмах, что этот инструмент редко встречается в кругах любителей музыки. Бох была столь увлечена музыкальным исполнительством, что всерьез подумывала о том, чтобы бросить живопись. Она писала: «Сколько раз я выбрасывала свои кисти, клянясь себе никогда больше не брать их в руки. Я садилась за пианино в ярости — прекрасной ярости! Великолепной ярости! Вскоре какая-нибудь чудесная мелодия возвращала моей умиротворенной душе сладостные переживания очередных стремлений» [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

Бох давала концерты в Брюсселе и Ля Лувьере, поддерживала молодых исполнителей [Thomas, 2023, p. 17]. Как дом ее родителей был пристанищем музыкальных талантов Бельгии (Виктор Бох был почетным президентом сразу нескольких музыкальных сообществ [Caspers, 2023, p. 111]), так и ее брюссельские особняки — сначала на улице де ла Туасон д'Ор, дом 73 (1895), затем на улице де л'Аббей (1903) — стали эпицентрами музыкальной жизни столицы [Bauer,

Paredis, 2023, p. 194]. Художница сама регулярно бралась за инструмент вместе с известнейшими музыкантами Бельгии — скрипачом Эмилем Анье, виолончелистом и преподавателем Эдуардом Якобсом. Кругу ее друзей и постоянных участников домашних концертов принадлежал Эжен Изай. 18 марта 1911 года они вместе исполнили концерт для скрипки с оркестром ми бемоль мажор Моцарта. В тот же вечер Анна Бох вместе с мадам Вейлер и мадемуазель Эверертс сыграли концерт для трех клавиринов ре минор И.С. Баха [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

О составе участников музыкальных вечеров Анны Бох можно судить по записям гостевой книги. Среди прочих в ней значатся братья Изай, струнный квартет Циммера, пианисты Гюстав Кефер, Артур Де Греф и Димитрис Митропулос, композиторы Франсуа-Огюст Геварт, Венсан д'Энди и Габриэль Форэ. В 1906 году в *L'Art Moderne* в статье, посвященной Габриэлю Форэ, Октав Маус упоминал «чудесное исполнение» [Maus, 1906, p. 91] реквиема Форэ, данного в доме мадемуазель Анны Бох в присутствии самого маэстро. Форэ так передавал свое восхищение в письме супруге 26 марта 1906 года: «Мы купались в нем, он звучал так точно, так исполнительски совершенно. Он меня тронул до глубины души... Дом красиво приспособлен под музыку, имеет большой орган, публика внимательная и полная энтузиазма» [Bauer, Paredis, 2023, p. 199].

Музыкальный репертуар Анны Бох был очень разнообразным и включал произведения от эпохи Ренессанса до сочинений Клода Дебюсси. Среди бельгийских композиторов она выделяла Жозефа Йонгена, Августа Де Бука, Раймона Мулярта, Леона Декруа. Как уже было упомянуто, Бох была вагнерианкой и вместе с Октавом Маусом четырежды посетила байройтский фестиваль — в 1876, 1882, 1886 и 1889 годах.

В паре шагов от особняка Анны Бох, на все той же улице де л'Аббей, под номером 59 располагался дом Константана Мёнье. Несмотря на то что имя этого мастера ассоциируется прежде всего с поэтизацией жизни социальных низов и поиском новой иконографии заводских рабочих, шарлеруанских шахтеров и антверпенских грузчиков, следует признать, что он многое сделал для музыкальной жизни Бельгии.

Мёнье был глубоко интегрирован в современную музыкальную культуру. Этому способствовала его супруга — учительница музыки из Франции, брак с которой был заключен в самом начале

художественной карьеры скульптора, в 1862 году. Их шестеро детей демонстрировали большие музыкальные способности, но, к сожалению, четверо из них прожили недолго, что Мёнье мучительно переживал. Сын Карл в итоге стал гравером и сотрудничал с отцом [Никитюк, 1974, с. 24]. В 1870–1880-е годы Мёнье поддерживает дружеские контакты с директором театра Ла Монне. Он был также хорошо знаком с ведущими представителями европейской музыкальной сцены, бывавшими в Брюсселе.

В 1880-е годы, откликаясь на тотальное увлечение бельгийцев Вагнером, в своей мастерской Мёнье организовал несколько тематических концертов. В частности, 16 марта 1886 года при поддержке Всемирного вагнеровского общества здесь был исполнен первый акт «Валькирии», а также вторая сцена из «Гибели богов». Рассуждая о роли Вагнера в творческой жизни Мёнье, Ролан ван дер Хувен с известной долей сарказма замечает: «В эти годы валькирии и андалузские производители сигар подчеркивали творческий горизонт Константина Мёнье, вероятно, отражая эстетические дебаты Бизе — Вагнера, которые волновали европейский мир оперы» [Van der Hoeven, 2021, p. 57]. В данном случае под «андалузскими производителями сигар» подразумевается созданный в Севилье цикл живописных работ Мёнье, среди которых самой известной является «Табачная фабрика в Севилье» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Однако сколь бы привлекательной ни казалась подобная постановка проблемы, вряд ли в испанской тематике работ Мёнье 1880-х годов следует видеть живописное воплощение музыкальной антиномии «Вагнер — Бизе».

В ателье меломана Константина Мёнье музыка могла звучать и прямо во время сеансов позирования. Так, описывая впечатление, которое производило исполнительское мастерство Эжена Изай на современников, Лев Григорьевич Гинзбург приводит слова одного из биографов великого льежского скрипача, утверждавшего, что, работая над барельефом с изображением Эжена Изай, Мёнье просил того прелюдировать на темы сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор Сезара Франка [Гинзбург, 1959, с. 38–39]. Это камерное произведение само по себе уже явилось событием для бельгийской музыки. Хорошо известно, что оно было написано французским композитором специально для молодого коллеги из Льежа и выслано Изай в Арлон, чтобы

быть исполненным с пианисткой Мари Борд-Пэн перед собравшимися в день женитьбы великого скрипача на Луизе Бурдо в сентябре 1886 года. Спустя два года соната A-dur была торжественно исполнена на концерте в салоне общества «ХХ». Мадлен Маус так описывает впечатления от услышанного: «Но вот случилось то, чего никто не мог предсказать и что осталось незабываемым. Во время исполнения сонаты быстро спустились зимние сумерки. В залах музея не стали зажигать свет. Постепенно тьма окутала собрание, а вскоре погрузила всех в полную темноту. Изаи и госпожа Борд продолжали играть по памяти; и вот в такой мистической атмосфере 7 февраля 1888 года состоялось первое слушание сонаты Франка в Брюсселе в обществе „ХХ“» [Maus, 1980, p. 77].

Возвращаясь к Константану Мёнье, отметим, что пересказанный Л.Г. Гинзбургом эпизод, по-видимому, связан с историей создания барельефного оплечного портрета Эжена Изаи, датированного 1901 годом и ныне хранящегося в собрании Королевских музеев изящных искусств Бельгии в Брюсселе. Стабильное композиционно-пространственное решение, при котором модель представлена строго в профиль, контрастирует с экспрессивной лепкой формы, а также дробными, нервными линиями, очерчивающими разметающиеся волосы скрипача и остов его музыкального, кажется почти миниатюрного, инструмента. Переданный Мёнье образ буквально точно соответствует тому описанию, которое приводит в беседе с Гинзбургом Борис Осипович Сибор: «...Внешность Изаи была необычайно красочна и эффектна: высокий, крупный, с характерной мужественной головой и благородной осанкой. Скрипка большой мензуры (Гварнери), на которой он играл, казалась миниатюрной по сравнению с его массивной фигурой» [Гинзбург, 1959, с. 181].

Музыкальные концерты устраивались в доме Октава Мауса. Эдмон Пикар также регулярно превращал свою частную резиденцию, гордо названную Maison d'Art, в концертный зал для прослушивания современных исполнителей.

Музыка постоянно звучала на вилле Блуменверф Анри ван де Вельде. Об этом свидетельствуют многочисленные фотографии, часть из которых была использована для оформления «Альбома современного женского платья, выполненного согласно замыслу художника» (1900, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На одной из них

мы видим Марию Сет, супругу архитектора, стоящую спиной к роялю «Блютнер», который торжественно занимает центральное место в гостиной на первом этаже. На попире виднеются ноты «Девы-избранницы» Дебюсси, рядом лежит переложение Вагнера. На заднем плане стену гостиной украшает живописный портрет мадам ван де Вельде кисти Тео ван Риссельберге, представляющий Марию Сет за фисгармонией (1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Эта картина, согласно последним исследованиям определившая архитектурную композицию и колористическое решение всей виллы Блуменверф [Van Loo, 2018, p. 43], сыграла значительную роль не только в бельгийском зодчестве эпохи ар-нуво. Она явилась эталонным произведением национального бельгийского неомпрессионизма, к началу 1890-х годов обретшего жанровую самостоятельность по отношению к французскому образцу. Во многом благодаря Тео ван Риссельберге метод пуантилизма был особым образом адаптирован к нуждам портретной живописи и потерял ту идейную основу, которая была сформулирована Ж. Сёра на основе изучения теорий М.Э. Шеврёля, Ш. Блана и О. Руда.

Профильный портрет Марии ван де Вельде за фисгармонией входит в живописную сюиту, моделями для которой последовательно послужили сестры Сет — Алиса, Мария и Ирма. Все три сестры, дочери крупного промышленника Жерара Сета, были музыкально одарены и пользовались успехом на частных и публичных концертах.

Портрет Алисы (1888, Музей Мориса Дени, Сен-Жермен-ан-Ле) был создан Тео ван Риссельберге в 1888 году. По мнению Джейн Блок, он явился не только первой неомпрессионистической работой мастера, но тем произведением, с помощью которого художник заявил о себе как о портретисте [Block, 2007, p. 188]. Ничто в этой картине не выдает музыкального таланта модели. Алиса Сет представлена в полный рост, в концертном платье белого цвета, которое в свете уходящего дня приобретает голубовато-фиолетовый оттенок. Она стеснительно опирается на мраморную поверхность стола, богатое оформление барочного подстоля которого перекликается с декоративным орнаментом ковра у ее ног. Пространство портрета расширяется за счет введения зеркала, отражение в котором проблематизирует пространство и ставит перед зрителем те же вопросы,

что и «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане (1882, Институт искусства Курто, Лондон).

В 1894 году к портретам Марии и Алисы Тео ван Риссельберге добавляет изображение Ирмы, которая как музыкант добилась наибольшей известности среди сестер Сет. Она начала осваивать игру на скрипке в пятилетнем возрасте. Когда девочке исполнилось девять, ее учителем стал Август Вильгельми, подготовивший ее в достаточной мере для того, чтобы в четырнадцать лет Ирма успешно поступила в Королевскую консерваторию Брюсселя в класс Эжена Изаи. С этого момента ее карьера развивалась стремительно. В пятнадцать лет совместно с Изаи она уже давала концерты в лондонском Сент-Джеймс-холле. Вплоть до Первой мировой войны Ирма Сет была одной из самых известных скрипачек Западной Европы.

В 1894 году, когда Ирма Сет сочила свое музыкальное образование законченным и начала независимую от Изаи карьеру музыканта, Тео ван Риссельберге завершил свою живописную сюиту с изображением семейства Сет, добавив к ней недостающий портрет младшей сестры (1894, Музей Пти Пале, Женева). Фигура Ирмы представлена в полный рост и занимает почти все пространство полотна. Смычок занесен над скрипкой и, кажется, вот-вот ударит по струнам. Взгляд Ирмы направлен резко вправо, туда, где за пределами картинного пространства, возможно, находится пюпитр с нотами. Нежно-розовое платье намекает на юность исполнительницы, в то время как уверенная поза говорит об опыте и профессиональной смелости. На заднем плане мы видим наполовину скрытую от глаз зрителя фигуру слушательницы, вероятно Марии Сет [Leonard, 2017, p. 57]. Сестра Ирмы сидит неподвижно, откинувшись на мягкую спинку кресла и подложив под бок подушку. Однако рука, лежащая на коленях, превращает слушательницу в важного актора музыкального процесса. Кисть Марии расположена на одной линии с рукой Ирмы, в которой та держит смычок. Такое композиционное сопоставление подчеркивает тесную связь между фигурами.

Ирма Сет по понятным причинам регулярно становилась моделью для различного рода произведений изобразительного искусства. Скульптор Поль дю Буа, женатый на Алисе Сет, несколько раз обращался к ее образу. В небольшой скульптуре «Скрипачка» (1889, Королевская консерватория, Брюссель) он изобразил

ее девочкой-вундеркиндом. Внешность, силуэт и прическа подсказывают, что скульптор, видимо, следовал не столько натурным впечатлениям, сколько фотографии авторства Адольфа Хамесса (н.д., Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). В 1890 году дю Буа вновь обратился к образу Ирмы, создав на этот раз экспрессивный оплечный бюст свояченицы (бюст девушки, предположительно Ирмы Сет, 1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На этот раз от девочки-исполнительницы не осталось и следа. Перед зрителем предстала прекрасная юная девушка со свободно убранными волосами и челкой на бочок. Воротник концертного платья, словно колышущийся на ветру, добавил очарования образу.

Благодаря супруге и ее семье дю Буа был востребованным скульптором в музыкальной среде Бельгии. К примеру, у него имеется целый корпус мемориальных бюстов величайших музыкантов страны: пианиста Огюста Дюпона (1892, Королевская консерватория, Брюссель), тенора и композитора Анри Варно (1893, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), поэта-песенника Антуана Клесса (1932, Парковая площадь, Монс) и пр.

Музыка постоянно звучала в доме Кнопфов. Жорж Кнопф, брат художника Фернана Кнопфа, непродолжительное время даже пробовал себя на профессиональной сцене. Он был известен в Брюсселе как музыкант, дирижер и пианист. Ходили слухи, что он брал уроки у Ференца Листа и через Франсуа Серве был знаком с самим Вагнером. Звезда Жоржа Кнопфа так и не смогла занять должное место на бельгийском музыкальном небосводе. В 1894 году вместе с Серве и Штраусом он организовал в Брюсселе «Общество новых концертов», следов деятельности которого до наших дней не дошло. В 1899 году он покинул Брюссель, чтобы в Мюнхене заняться переводами писем Вагнера [Van der Hoeven, 2021, p. 59–60].

Фернан Кнопф лично поддерживал дружеские отношения со многими музыкантами. Свидетельством тому является ряд произведений 1880-х годов — пастельный портрет скрипача Ашиля Лерминьо (1885, Музей Винсента ван Гога, Амстердам), живописный портрет Гюстава Кефера за пианино (1885, местонахождение неизвестно). Однако самой значимой и получившей широкую (в том числе скандальную) известность работой на тему репрезентации музыки стала «Слушая Шумана» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

В центре композиции Фернан Кнопф поместил профильное изображение своей матушки, которая, сидя в кресле и прикрыв ладонью лицо, напряженно слушает музыку, рождающуюся под пальцами сестры Маргариты, чья правая рука, занесенная над клавишами фортепиано, видна в верхнем левом углу картины. Диагональное сопряжение двух женских фигур дополняется сложным ритмом вертикалей и горизонталей, которые словно ретранслируют музыкальную насыщенность произведений Шумана. В центре зрительского внимания оказывается живописная демонстрация практики вдумчивого, интеллектуального музыкального слушания, лишь относительно недавно ставшего нормой в европейском буржуазном обществе [Johnson, 1995, p. 92–95].

Сравнивая произведения Кнопфа «Слушая Шумана» и портрет Ирмы Сет Тео ван Риссельберге, Анна Леонард замечает, что каждая картина является своего рода предельным случаем, «показывающим зависимость одного вида деятельности от другого [музицирования от слушания и наоборот. — *Е.К.*]... предлагает зрителю доступ к музыкальному опыту, эфемерность которого казалась фатальной для того, чтобы он когда-либо запомнился» [Leonard, 2017, p. 57].

В 1886 году картина «Слушая Шумана» оказалась в центре скандала, когда Джеймс Энсор, внимательно осмотрев произведение коллеги, обвинил Кнопфа в плагиате. Энсору казалось очевидным, что Кнопф, его однокурсник по Академии художеств и соратник по обществу «ХХ», «подсмотрел» идею своего полотна в его работе «У мисс», которая ныне известна под названием «Русская музыка» (1881, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). «У мисс» действительно было хорошо известным произведением, которое Энсор многократно экспонировал на различных площадках: в брюссельском Салоне 1881 года, парижском Салоне 1882 года, на Гентской выставке в 1883 году.

Сюжетно-тематически картины безусловно близки, но видеть в них пример плагиата не приходится. В работе над своим полотном Энсор, надо полагать, опирается на иконографию сцен музицирования XVII века. Здесь остро ощущается знакомство мастера с музыкальными уроками и концертами Габриэля Метсю, Герарда Терборха и Яна Вермеера. Главную героиню Энсор сажает за пианино спиной к зрителю. До недавнего времени считалось, что моделью для

написания девушки за инструментом послужила сестра художника Миш. Однако ныне исследователи склонны полагать, что этот образ писался Энсором с Анны Бох [Ensor & Brussels, 2024, p. 82]. Если это предположение верно, то оно способно объяснить причины, по которым в 1886 году художница решила приобрести «Русскую музыку» для пополнения личной художественной коллекции. Своим поступком Бох поддержала своего друга и коллегу и продемонстрировала, чью сторону она занимает в скандальном споре с Кнопфом. На пюпитре виднеется стопка раскрытых нот, которые героиня, судя по всему, читает с листа. За ее спиной Энсор помещает своего друга Альфреда Уильяма Финча, которого увлекает не столько музыка, сколько открывающийся вид из окна. Художника в меньшей степени волнует репрезентация домашнего музицирования и интеллектуального слушания. Акцент переносится на реалистическую демонстрацию бытовой буржуазной ситуации, когда личные взаимоотношения героев вынужденно ставятся выше той творческой деятельности, которой они посвящают свое свободное время.

Произведений, объединенных музыкальной иконографией, в творчестве Энсора совсем немного. Помимо «Русской музыки» наиболее известными являются сатирические «Гротескные певцы» (1891, частная коллекция), «Ужасные музыканты» (1891, галерея Патрика Дерома, Брюссель), «В консерватории» (1902, частная коллекция), а также живописные изображения дома художника с доминирующим в интерьере пианино — «Моя любимая комната» (1892, Музей искусства, Тель-Авив), «Энсор за фисгармонией» (1933, Музей Менард, Комаки). Можно также вспомнить некоторые офорты, среди которых особенно выделяется эстамп «Скелеты-музыканты» (1888, частная коллекция).

Однако бедность музыкальной иконографии не служит свидетельством отсутствия у Энсора интереса к музыкальной жизни своей страны. Известно, что, подобно Анне Бох или Октаву Маусу, он был большим поклонником Вагнера [Draguet, 1999, p. 209]. Сохранились зарисовки мастера, сделанные во время прослушивания «Валькирий» в Ла Монне в январе 1883 года (Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Более того, Энсор был человеком, исключительно одаренным в музыкальном отношении. В очень раннем возрасте он освоил игру на фортепиано. Не зная нотной грамоты и никогда не

практикуясь в пианистической технике, он подбирал музыку на слух [Wangermee, 1999, p. 221]. Во взрослом возрасте Энсор освоил флейту, игра на которой его серьезно увлекала. Визуальным подтверждением тому может служить фотография, на которой художник изображен сидящим на трубе одной из остендских крыш и играющим на флейте (1881, частная коллекция).

В начале XX века, уже после того, как художественная карьера Энсора подошла к завершению, он отдался написанию музыки. В 1906 году он приступил к сочинению шестиактового балета под названием «Песнь любви» (*La Gamme d'amour*). На полях партитуры художник оставлял экспрессивные маргиналии наподобие тех, что можно видеть в листе с нотами колыбельной (1906, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). Будучи самоучкой, Энсор не мог полагаться исключительно на свои силы, поэтому прибег к помощи друзей — Эме Муке, директора Консерватории в Остенде, и Мишеля Брюссельманса. Лишь в 1924 году «Песнь любви» была представлена публике в Королевской фламандской опере Антверпена.

Заключение

Художественная и музыкальная жизнь Бельгии рубежа XIX–XX веков неразрывно связаны друг с другом. Деятельность внеинституциональных творческих сообществ, заранее нацеленных на экспериментаторский поиск новых форм и смыслов, созвучен тем реформам, которые в это же время обнаруживаются в области музыкального искусства. Финансовое процветание страны, предопределенное целым рядом внешне- и внутривнутриполитических факторов, способствует обновлению театральных площадок, продвижению новых имен, формированию специальных музейных собраний, пополнению частных коллекций произведениями актуального изобразительного искусства и пр. В этот же период выдвигаются люди, подобно Октаву Маусу способные своевременно саккумулировать нужные силы и превратить традиционные выставочные пространства в творческие лаборатории, где плечом к плечу работают Анри ван де Вельде и Эжен Изаи, Габриэль Форэ и Тео ван Риссельберге, Венсан д'Энди и Константан Мёнье. Возможно, слушая музыку в исполнении Гюстава Кефера, Кнопф утверждает в идее необходимости следования принципам музыкальной гармонии

в живописи. Вполне вероятно, что Энсор обнаруживает необходимую «оркестровку» для своего масленичного маскарада во «Въезде Христа в Брюссель в 1889 году» (1888, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес) на одном из домашних концертов Анны Бох.

Исследование показывает, что интенсивность музыкальной и художественной жизни Бельгии на рубеже веков такова, что две эти творческие сферы непременно должны рассматриваться в комплексе. В противном случае «Русская музыка» Энсора, «Слушая Шумана» Кнопфа, портреты сестер Сет Тео ван Риссельберге, как и большинство других произведений, объединенных музыкальной иконографией, лишатся сложных тонально-смысловых переходов и потеряют семантически значимую составляющую авторского нарратива.

Источники:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6330. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (дата обращения 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6331. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (дата обращения 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888 // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 79631. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (дата обращения 01.09.2024).

Список литературы:

- 4 Гинзбург Л.С. Эжен Изаи. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
- 5 Ключина Е.В. Выставочная деятельность общества «XX»: значение и особенности // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 114–126.
- 6 Никитюк О.Д. Константин Менье. 1831–1905. М.: Искусство, 1974. 151 с.
- 7 Томпакова О.М. Александр Скрыбин в Старом и Новом Свете: Бельгия; Голландия; США. СПб.: Экстрапринт, 2003. 65 с.
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles // Revue Belge de Philologie et D'Histoire. 1952. T. 30. Fasc. 1–2. P. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2007. № 1. P. 184–198.

- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 28–54.
- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique) // Le musée virtuel Richard Wagner. URL: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (дата обращения 01.09.2024).
- 14 Draguet M. James Ensor ou La fantasmagorie. Bruxelles: Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 Ensor & Brussels / Ed. by D. van Heesch. Bruxelles: Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. Emile Fabry: 1865–1966. Bruxelles: Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895 // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 169–170.
- 18 Johnson J.H. Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892) // Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal / D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur: P. Somogy édition d'art, 2014. P. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects // In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910 / Ed. by F. Frank and B. Thomson. Giverny: Musée des impressionnismes; Paris: Hazan, 2017. P. 49–59.
- 21 Maus M.O. Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914. Bruxelles: Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique // L'Art Moderne. 1891. Janvier 4. № 1. P. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré // L'Art Moderne. 1906. Mars 25. № 12. P. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? // Cahiers Bruxellois. Novembre 2021. LII (1). P. 47–75.
- 26 Vander Linden A. Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914). Bruxelles: Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique // Bruxelles patrimoines. Décembre 2018. № 29. P. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques // Bulletins de l'Académie Royale de Belgique. 1999. T. 10. № 7–12. P. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville // Journal of the Fantastic in the Arts. 1990. Vol. 3. № 1 (9). P. 5–14.
- 30 Ysaye E. La point de l'archet // L'Art Moderne. 1903. Mai 3. P. 163–165.

Sources:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6330. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (accessed 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6331. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (accessed 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888. *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 79631. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (accessed 01.09.2024).

References:

- 4 Ginzburg L.S. *Ehzen Izai* [Eugène Ysaÿe]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 200 p. (In Russian)
- 5 Klyushina E.V. Vystavochnaya deyatel'nost' obshchestva «XX»: znachenie i osobennosti [Exhibition Activities of the Belgian Art Group "Les XX"]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Scientific Works of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 2016, no. 25, pp. 114–126. (In Russian)
- 6 Nikityuk O.D. *Konstntin Men'e. 1831–1905* [Constantin Meunier. 1831–1905]. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 151 p. (In Russian)
- 7 Tompakova O.M. *Alexander Skryabin v Starom i Novom Svete: Bel'giya; Gollandiya; SShA* [Alexander Scriabin in the Old and New Worlds: Belgium; Holland; USA]. St. Petersburg, Ehkstraprint Publ., 2003. 65 p. (In Russian)
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles. *Revue Belge de Philologie et D'Histoire*, 1952, t. 30, fasc. 1–2, pp. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2007, no. 1, pp. 184–198.
- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 28–54.

- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique). *Le musée virtuel Richard Wagner*. Available at: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (accessed 01.09.2024).
- 14 Draguet M. *James Ensor ou La fantasmagorie*. Bruxelles, Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 *Ensor & Brussels*, ed. D. van Heesch. Bruxelles, Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. *Emile Fabry: 1865–1966*. Bruxelles, Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 169–170.
- 18 Johnson J.H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892). *Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal*, D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur, P. Somogy édition d'art, 2014, pp. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects. *In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910*, eds. F. Frank and B. Thomson. Giverny, Musée des impressionnismes, Paris, Hazan, 2017, pp. 49–59.
- 21 Maus M.O. *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914*. Bruxelles, Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique. *L'Art Moderne*, 1891, Janvier 4, no. 1, pp. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré. *L'Art Moderne*, 1906, Mars 25, no. 12, pp. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? *Cahiers Bruxellois*, Novembre 2021, LII (1), pp. 47–75.
- 26 Vander Linden A. *Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique. *Bruxelles patrimoines*, Décembre 2018, no. 29, pp. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques. *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1999, t. 10, no. 7–12, pp. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1990, vol. 3, no. 1 (9), pp. 5–14.
- 30 Ysaÿe E. La point de l'archet. *L'Art Moderne*, 1903, Mai 3, pp. 163–165.



Ил. 1. Международная выставка живописи и скульптуры, организованная обществом «Les XX» во Дворце изобразительных искусств Брюсселя. Афиша. 1884. Цветная литография. 87,9 × 60,1 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 11357. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>

Fig. 1. The International Exhibition of Painting and Sculpture, Organized by Les XX. Palais des Beaux-Arts, Brussels. Poster. 1884. Colour lithography. 87.9 × 60.1 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 11357. Source: <http://www.opac-archibald.be/>



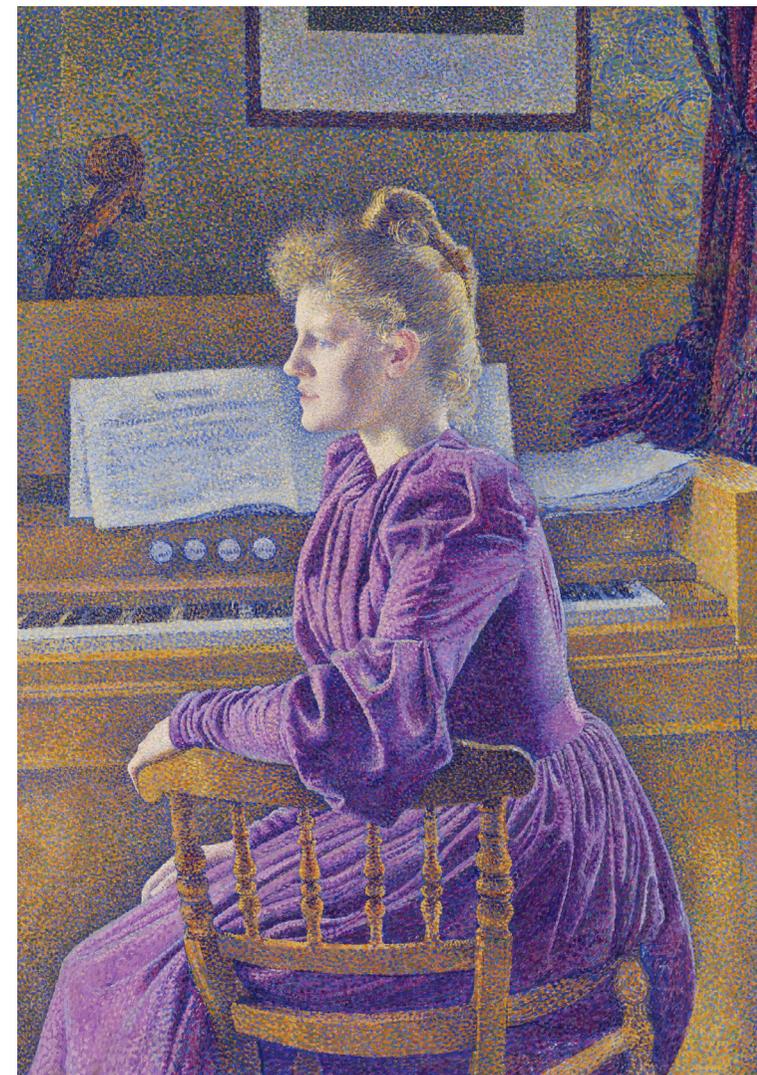
Ил. 2. Тео ван Риссельберге. Свободная эстетика, графические и пластические искусства, концерты и конференции. Афиша. 1896. Цветная литография. 93,4 × 68,2 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 36498. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>

Fig. 2. Théo van Rysselberghe. La Libre Esthétique, Graphic Arts and Plastic Arts, Concerts and Conferences. Poster. 1896. Colour lithography. 93.4 × 68.2 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 36498. Source: <http://www.opac-archibald.be/>



Ил. 3. Тео ван Риссельберге. Октав Маус. Н.д. Бумага, карандаш. 18,4 × 14,3 см. Музей изящных искусств, Гент. Инвентарный номер 2001-T. Источник: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>

Fig. 3. Théo van Rysselberghe. Octave Maus. N.d. Pencil drawing. 18,4 × 14,3 cm. Museum of Fine Arts, Ghent. Inventory number 2001-T. Source: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>



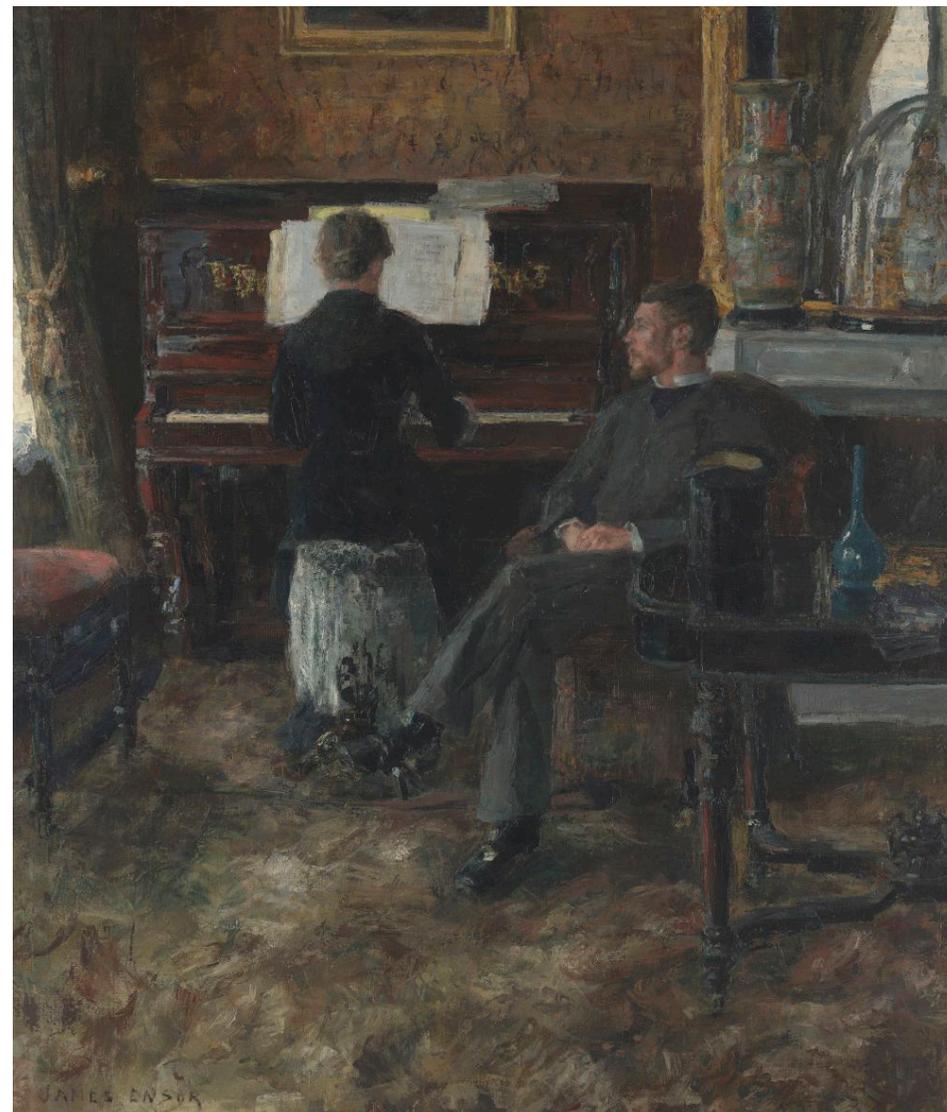
Ил. 4. Тео ван Риссельберге. Портрет Марии Сет за фисгармонией. 1891. Холст, масло. 120 × 86 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фото: Х. Мартенс. Номер фотографии 0030154000. Источник: <https://artinflanders.be/>

Fig. 4. Théo van Rysselberghe. Maria Sèthe at the Harmonium. 1891. Oil on canvas. 120 × 86 cm. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Photo: H. Maertens. Photo number 0030154001. Source: <https://artinflanders.be/>



Ил. 5. Адольф Хамесс. Ирма Сет. Н.д. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель. Фото: Д. дю Буа. Инвентарный номер Mus. Ms. 4998/7. Источник: <https://www.kbr.be/>

Fig. 5. Adolphe Hamesse. Irma Sèthe. N.d. Royal Library of Belgium, Brussels. Photo: D. Du Bois. Inventory number Mus. Ms. 4998/7. Source: <https://www.kbr.be/>



Ил. 6. Джеймс Энсор. Русская музыка. 1881. Холст, масло. 133 × 110 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Номер фотографии 40642. Источник: <https://www.kmska.be/>

Fig. 6. James Ensor. Russian Music. 1881. Oil on canvas. 133 × 110 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Item number 40642. Source: <https://www.kmska.be/>

UDC 7036.45; 78.072.2

LBC 85.103(3)

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University, 7–9

Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Keywords: musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave Maus, Vincent d'Indy, Eugène Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les XX, La Libre Esthétique

The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Centuries".

Klyushina Elena V.

Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

For cit.: Klyushina E.V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>. (In English)

Для цит.: Ключина Е.В. Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>.

Ключина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
ResearcherID: N-1715-2015
Scopus Author ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Ключевые слова: музыкальная иконография, бельгийское искусство, музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой половины XX века».

Ключина Елена Витальевна

Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков

Abstract. The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19th century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage and concert programs, a periodization of the musical life of the Vingttists, as well as representatives of La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyses masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo Van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

Аннотация. Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко осветив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

Introduction

The present article is aimed at demonstrating the importance of a simultaneous study of symbolist visual art and musical practice. The two were often inextricably intertwined. At times, musical practice appeared to be the main catalyst for the creative searches of the masters who attributed themselves to the independent artistic groups of the 1880s and 1890s. Achieving the research goal is possible only with the application of the contextual approach that can highlight the complex ways of convergence of the designated creative practices. The article examines several factors characterizing the specifics of the Belgian visual and musical culture at the turn of the century. First of all, it specifies the role of the individual in the development and dissemination of the current pan-European musical tradition in the artistic environment of Belgium. In the centre of attention is the figure of Octave Maus, permanent secretary of the independent art society Les XX and organizer of the salons La Libre Esthétique (The Free Aesthetics), music lover and passionate Wagnerian, who, along with Maurice Kufferat and Guillaume Gide, put in considerable effort to maintain and spread the interest of the Belgian and, more broadly, the European audience in the musical heritage of the Bayreuth genius. Special attention is paid to the peculiarities of the organization of musical events and identifying their role in the life of independent art societies of Belgium. In this work we propose a periodization of the musical practice of Les XX and La Libre Esthétique, which, as will be shown, was directly dependent on the personal preferences and friendly contacts of Octave Maus. Particular attention is paid to the role of music in the lives of the prominent representatives of Belgian fine art. Not only does the article analyse individual paintings, but it also demonstrates the high level of integration of artists into the musical life of Brussels.

The specifics of the organization of the artistic and musical life of Belgium in the second half of the 19th – early 20th century

Even before gaining political independence, Belgium was distinguished by the exceptional diversity and richness of its artistic life. There successfully coexisted numerous institutions providing intense artistic training, e.g. Arts Academies in Antwerp (1663), Brussels (1711), Bruges (1717),

Ghent (1748), Liège (1775), etc. Each of them had its own analogue of the Paris Salon and on a regular basis held academic exhibitions, in which promising students could participate alongside with academicians. In 1814, the Belgian Salon started to take place in Ghent, Brussels, and Antwerp alternately. This contributed to stronger competition, increased quality of the exhibited works and the establishment of a steady stylistic pluralism, which in the second half of the 19th century became one of the distinctive features of Belgian artistic culture.

Like in most European countries, by the end of the 1860s, in Belgium there appeared certain preconditions for the emergence of artistic communities outside conventional academic structures. Thus, in 1868, the Free Society of Fine Arts (La Société Libre des Beaux-Arts, 1868–1876) was founded; its representatives mainly followed the realistic trend. The mid-1870s were marked by the appearance of the following associations: The Cocoon (La Chrysalide, 1875–1881), The Rise (L'Essor, 1876–1891), and the Union of Arts (L'Union des Arts, 1876–1885).

However, the most significant platform for the development of Belgian independent fine art was the Les XX group (1884–1893), the establishment and development of which was largely the result of the activity of Octave Maus. Having taken the position of executive secretary, he was responsible for the preparation of the annual February Salon, corresponded with regular and invited members of the society, was in charge of the safe-keeping and integrity, packaging and hanging of the works sent for exhibiting, looked for new names, prepared catalogues and advertising, participated in negotiations with exhibition venues, etc. After the voluntary dissolution of Les XX and its reorganization as La Libre Esthétique (1894–1914), Octave Maus took charge again and continued to put in considerable effort to develop national Belgian fine arts and preserve the results of the fruitful international artistic exchange of the 1880s – early 1890s.

The creative work of the members of Les XX and subsequently of La Libre Esthétique was not distinguished by stylistic unity. Among them were prominent representatives of the symbolist movement, as well as supporters of the fading realism and impressionism. After the performance of Georges Seurat and Paul Signac at the 1887 salon of Les XX, the permanent members of the society formed a bloc of adherents of the neo-impressionist method.

Among the independent artistic communities of the late 1890s, we should also mention Pour L'art (In the Name of Art, 1892–1939) modelled on the Parisian Salon of the Rose+Croix of Joséphin Péladan. It was organized by Jean Delville, a symbolist artist who brought together those who shared Péladan's aesthetics of idealistic art. On November 12, 1892, the first exhibition of Pour L'art featured the works by A. Ciamberlani, É. Fabry, A. Hannotiau, as well as those by representatives of European symbolism whose works had been exhibited several months earlier in the gallery of Paul Durand-Ruel at the salon of the Rose+Croix: M. Chabas, A. Séon, C. Schwabe and some others. Internal disagreements soon led to a crisis, in an attempt to overcome which, in 1896, Delville founded Salon d'Art Idéaliste (The Salon of Idealist Art, 1896–1898).

No matter how diverse and numerous the independent art communities of the second half of the 19th — early 20th centuries were, their public demand, sustainability and viability were determined by a number of organizational features inherent specifically in Belgian culture. The activity of independent art groups in Belgium went far beyond the joint performances of like-minded artists and took on a broad educational mission. Salons of independent art served as a meeting place for the European intellectual elite. They were a cultural space for public lectures on a wide variety of topics. Additionally, they played an important role in the reformatting of the publishing industry in the second half of the 19th century. Moreover, exhibitions of independent art associations almost always turned into concert and music events featured by the outstanding performers of the time, and the musical program impressed listeners with experimental diversity.

The increased public interest in the events organized by independent art associations can be explained by the rich cultural life of Brussels, which in the second half of the 19th century became one of the musical capitals of Western Europe.

Success in the field of musical culture was largely due to official patronage of the king [Canning, 1992, p. 39] who spared no expense in developing the musical culture of Belgium. The scope of the state support is especially visible when considering the history of the reconstruction and development of the La Monnaie opera house.

Gas lighting had been installed at La Monnaie as early as the 1820s, but on January 21, 1855, the building suffered a major fire. The project for the new modern opera was made by Joseph Poelaert in his traditional

style. The building had a cast-iron frame which allowed for the increased height and four storeys with boxes. La Monnaie was revived in the 1860s, and with the outbreak of the Franco-Prussian War, it became an important centre for the dissemination of German music. The opera house attracted the Parisian audience eager to enjoy the music of R. Wagner, who was taboo in France. With the premieres of *Lohengrin* in 1870 and *Tannhäuser* in 1873, the spirit of Wagnerism reigned in La Monnaie and strengthened even more with the first performance of *Tetralogy* in the German language on the stage of the opera house in 1882.

The fascination with Wagner in Brussels was truly widespread. An ardent admirer of his creative work was Leopold I, who, as legend has it, even on his deathbed forced his pianist Alexis Erel to perform fragments of *Lohengrin*, *The Flying Dutchman* and *Tannhäuser* [Crapanne].

The new Wagner productions at La Monnaie received enthusiastic reviews in the Brussels press. On a regular basis, the magazine *L'Art Moderne* published articles that provided detailed descriptions of the Bayreuth festivals and analysed world events associated with the composer. On January 4, 1891, *L'Art Moderne* published a text that should be seen as a declaration of Wagnerianism of Octave Maus himself, as well as most representatives of Belgian culture at the turn of the century. In that publication, Maus censured the music of the past, criticised contemporary composers for their inability to reach the level of the Bayreuth genius, and discussed the tasks that modern listeners and composers should set for themselves. He ultimately postulated: "We want new scores in the form of drama, not opera. We demand that they be polyphonic, vivid, and richly orchestrated; we want music and action to be so closely connected, so completely fused with each other, that they could not be separated" [Maus, 1891, p. 6].

There were many admirers of Wagner among the Belgian symbolist artists. Of particular interest is Henry de Groux, who, having forcibly left Les XX [Klyushina, 2016, p. 125], following the example of Henri Fantin-Latour, set about creating a cycle of paintings and graphic works on Wagner's epic [Henry de Groux, 1992]. De Groux's fascination with Wagner was so deep that, despite not being personally acquainted with him, he modelled his appearance and behaviour after the German composer.

Another devoted admirer of Wagner was Jean Delville. He confessed his admiration for the composer's work in a letter of November 1895

addressed to Charles Buls, who was then the mayor of Brussels: “The appearance of a spiritual genius like Wagner, and that of another one still not understood — Péladan — is the undeniable symptom of a spiritual renaissance. The 19th century will not be the century of Zola, but that of the idealist Wagner!” [Laoureux, 2014, p. 48]. Among Delville’s work, there is a range of paintings and graphic works inspired by Wagner. Suffice it to recall the work *Tristan and Isolde* (1887, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels) which testifies to the master’s search for iconology where the musical reference would be linked to the expression of light exciting spiritual ecstasy; *Parsifal* (1890, Royal Library of Belgium, Brussels) and other works united by Wagnerian iconography [Westcott, 1990, pp. 5–14].

The La Monnaie opera house is associated with the later work of Fernand Khnopff. In 1900–1914, he was employed in creating sets and costumes for numerous productions, Wagner’s *Parsifal* (1914) included. The costume sketches he created continued the trend towards the revival of neoclassical searches of the early 20th century and had little correlation with Khnopff’s distinctive style of the 1880s and 1890s. Another artist to collaborate with La Monnaie was Émile Fabry. In the early 20th century, he created a series of monumental decorative panels for the design of the main staircase of the opera house. Their plot and thematic diversity were determined by the master’s immersion in the ancient philosophical thought, the ideas of F. Nietzsche, particularly from the treatise *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872), and the epic legacy of Wagner [Guisset, 2000, p. 142].

The public enthusiasm for Wagner’s productions at the Royal Opera House in Brussels was satirically interpreted in Georges Lemmen’s painting *The Twilight of the Gods at La Monnaie* (1903, Museum of Modern Art, Ostend). Lemmen depicts the action on stage from a sharp, high angle, imitating the view from the back rows of the gallery. The footlights are on the actors who appear to be playing a scene from the second act, when Brünnhilde, seeking revenge, reveals Siegfried’s vulnerable spot to Hagen. The bright lighting turns the figures into life-size cardboard puppets, hardly capable of expressing the passionate impulse of Wagner’s characters. Nevertheless, the dark silhouettes of the audience members show that house is full. Everything seems to have frozen. Only the twisted hands of the conductor, raised above the glowing music stand, fly up to mark the orchestra’s entrance the next second.

François-Auguste Gevaert combined financial support and successful management of the conservatory with a policy of inviting world-class musicians to Belgium to teach and give regular solo concerts in Brussels. The conservatory had a special bureau which, since 1865, annually held popular classical music concerts many famous foreign musicians participated in [Tompakova, 2003, pp. 8–9]. R. Strauss, E. Grieg, A. Nikisch, F. Weingartner, and N. Rimsky-Korsakov performed as conductors.

However, up until the beginning of the 20th century, the concert society organized at the conservatory on Gevaert’s initiative did not have a venue that would meet its needs. The lack of comfortable and modern concert halls was a rather serious obstacle many Belgian musicians complained about. For instance, in an open letter of May 3, 1903 in the *L’Art Moderne* magazine, Eugène Ysaÿe wrote caustically: “Are you sure, my friend, that the Belgians see in music something more than a pleasant way to kill time? The question I pose concerns residents of the capital which does not even have a concert hall!” [Ysaÿe, 1903, p. 164].

The problem indicated by Ysaÿe would partly be compensated, on the one hand, by the widespread practice of organizing house concerts in Belgium, and on the other, by the concert and educational activity of two independent artistic groups, Les XX and La Libre Esthétique, which would play a truly pivotal role in the development of pan-European musical culture.

Octave Maus and his role in the transformation of Belgian musical culture at the turn of the century

In the last quarter of the 19th century, Octave Maus (1856–1919) was well-known both in the artistic and in the musical circles of Brussels. In 1881, together with Edmond Picard, he founded the most important literary and artistic magazine in Belgium, *L’Art Moderne*, in which he was an art and music critic.

In 1883, Maus supported young artists who decided to form an independent association called Les XX, and became its secretary. As noted earlier, he took responsibility for solving a variety of administrative tasks. It was to Maus that the members of Les XX owed the annual salon, which worked like a well-oiled machine and attracted the whole constellation of great international names. It traditionally opened in early February and

successfully functioned as an artistic, musical, lecture and educational venue for a month.

However, researchers do not always evaluate the role of Maus unambiguously. Susan Canning, for example, accuses Maus of collaborating with the authorities, arbitrary use of censorship, biased attitude towards individual members of the group, and the deliberate dissolution of Les XX for the sake of personal ambitions and financial gain [Canning, 1992, pp. 38–39]. S. Canning's ambiguous characteristics of Octave Maus does not go in line with what we find in the monograph by Albert Vander Linden on Maus's contribution to the musical life of Belgium. Vander Linden provides numerous quotes from memoirs and obituaries on the death of Octave Maus in 1919 [Vander Linden, 1950, pp. 12–14]. There are no grounds to suspect the researcher of bias and to claim that he deliberately selected quotes to flatter Maus. They just convince us of the fact that the fundamental role that purposeful and tireless Maus played in the development of Belgian culture at the turn of the century was recognition by his contemporaries.

The influence of Maus in Belgium was overwhelming. His role was not limited to conducting the artistic sphere of Brussels by means of performing administrative and secretarial work. Octave Maus was literally omnipresent. Vander Linden lists the honorary titles of the practicing lawyer, patron of the arts and musician: President of the Association of Belgian Writers, President of the Union of Belgian Periodical Press, Knight of the Order of Leopold, Officer of the Order of the Crown, etc. [Vander Linden, 1950, p. 12].

When the Charter of Les XX was approved in October 1883, it was unanimously decided that Octave Maus would be in charge of organizing concert activity of the association [Maus, 1980, p. 18]. Over the following thirty years of Les XX and La Libre Esthétique, it was he who organized musical events every February, with the exception of 1885, 1898, 1899 and 1900.

The concert repertoire of Les XX and La Libre Esthétique was varied. Despite the fact that Maus was a staunch Wagnerian and generally had a keen interest in the German musical tradition, his personal tastes did not impede organizing the first Belgian concert dedicated to the work of the young C. Debussy at La Libre Esthétique in 1894. The deep affection that Maus had for Vincent d'Indy and the Schola Cantorum de Paris did not

get in the way with appreciating M. Ravel or, in later years, with growing fond of the music of I. Stravinsky [Vander Linden, 1950, p. 8]. What stands out in the program of the February concerts is the large number of musical pieces performed for the first time. According to Vander Linden, new works accounted for over 90% of the total music performed [Vander Linden, 1950, p. 25]. This proves the truly innovative nature of the events.

Based on an analysis of the concert programs of Les XX and La Libre Esthétique, it is possible to give a conditional periodization of the musical life of the two most important artistic associations of the Fin de Siècle era.

The first period (1884–1888) was characterized by the absence of a coherent program of musical events. It was largely based on the personal musical preferences of the organizers of the Les XX exhibitions, as well as on the tastes of the invited musicians. Madeleine Maus described the first musical event organized by Les XX in 1884 as follows: “[The first evening. — *E.K.*] featured the Instrumental Union of Gustave Kéfer, a recently created small orchestra; another chamber music session was conducted by the violinist Emile Agniesz and the great pianist Arthur De Greef. Schubert, Mendelssohn, some Belgian works” [Maus, 1980, p. 28]. The concert program objectively did not correspond to the innovative artistic image of the salon. Musical conservatism, and at times blatant amateurism, stood in stark contrast to the presented pictorial and graphic works by J. Whistler, J.S. Sargent, M. Liebermann and others.

In 1886, at La Monnaie, the secretary of Les XX met Vincent d'Indy, student of César Franck, and they quickly became friendly. Madeleine Maus notes in her memoirs that the acquaintance was fateful for both of them: “From the first letters about concerts (the correspondence soon became daily) we notice a remarkable similarity of views <...> In both of them there is the same method and the same punctuality. The same persistence, the same sense of reality, the same psychological insight that enables them to expect nothing from some people and everything from others; the same elegance in dealing with officials, the same natural politeness, the same optimism and cheerful mind. And above all, the same enthusiasm, the same devotion, the same zeal for the service of art. I say „the service of art“ meaning first and foremost Vincent d'Indy as an organizer: for him, performing his own works is secondary, if not tertiary. His letters testify to the major and sincere purpose of his — to

introduce the audience of Les XX to the works by Fauré, Chausson and others” [Maus, 1980, p. 74–75].

By 1888, music had become an integral and equally important part of the artistic life of Les XX. If in the first years (namely in 1884, 1886 and 1887) musical events were held without prior discussion and thorough preparation of the program, and the works varied depending on the performers’ preferences, in 1888 the approach to organizing changed drastically, and preparations became consistent and meticulous. Such a transformation of the attitude to concert and musical practice became possible due to the engagement of professional musicians. In 1888, Maus invited Vincent d’Indy to perform this difficult task. In 1893, he was replaced by Eugène Ysaÿe, and in 1901, the organization of musical events was entirely taken over by Maus himself.

In this regard, the correspondence between Maus and Vincent d’Indy of January 1888 is particularly representative. Vincent d’Indy’s letters came in Brussels almost daily. On January 16, the composer provided a detailed and well-argued draft of the future program [Maus, 1980, p. 78–79]. It follows from the letter that Vincent d’Indy had familiarized himself with the concert schedule of potential performers in advance, had preliminarily agreed on the sequence of the pieces to be performed, etc. The letter of January 26 clarified the program and gave its estimated time: 1 hour 55 minutes for the first part, and 1 hour 45 minutes for the second. On January 28, 29 and 31, the program underwent final approval [Programme, AACB 79631, 1888]. The letters prove that Maus completely trusted Vincent d’Indy and gave him *carte blanche*. In the following years, their correspondence retained the tone of 1888: Vincent d’Indy set the musical agenda, and Octave Maus made minor corrections to it as he thought proper.

The duties performed by Vincent d’Indy were very similar to those of Théo Van Rysselberghe. Always in search of new names, relevant plastic language, and current artistic trends, Van Rysselberghe, in essence, acted as an agent, regularly sending letters from different parts of Europe to Maus with detailed reports on the latest artistic events. From correspondence it follows that the paintings and graphics of H. de Toulouse-Lautrec, A. Guillaumin, J.-L. Forain, G. Caillebotte, A. Sisley, and A. Dubois-Pillet appeared in the exhibition halls of Les XX owing to Van Rysselberghe [Lettre, AACB 6330, 1887; Lettre, AACB 6331, 1887].

Vincent d’Indy on his own accord performed similar tasks, thought, not always as successfully as Van Rysselberghe, as he gave preference to musical representatives of the school of César Franck, which he himself came from, as well as to those whose works appealed to him personally — G. Fauré, C. Debussy, A. Roussel, P. Dukas, P. de Bréville and E. Chausson. Maus did not particularly object to such a choice, since he was also friends with the composers proposed by Vincent d’Indy: Gabriel Fauré was a regular visitor to Maus’s house; Breville and Chausson were his friends.

In 1893, Vincent d’Indy was taken over by Eugène Ysaÿe, whose name as concert director would appear on the programs for the Brussels musical evenings for the following nine years. From that moment on, the vector of Les XX and subsequently La Libre Esthétique turned towards the performance and promotion of Belgian music. The national tradition was presented to listeners in combination with works by Russian, Spanish, and German composers.

In the mid-1890s, La Libre Esthétique introduced the practice of holding musical and educational events in the form of a conversation concert. Among the most significant events of the kind, we should highlight Musical Psychology (Henri Maubel, 1895), Poems Set to Music (Tristan Klingsor, 1900), Instrumental Suite (Vincent d’Indy, 1903), Humour in Music (Octave Maus, 1903), and Modern Musical Evolution (Louis Laloy, 1904).

Music in the life and creative work of individual representatives of Belgian art at the turn of the 19th and 20th centuries

The lack of convenient concert venues in Brussels played a positive role in the development of the culture of house concerts, which became a common practice in the artistic environment as well. Musical evenings held in the house of the artist Anna Boch on Mondays attracted much public attention. Apart from being written about in the diary entries and letters of the members of La Libre Esthétique, they were also discussed in the press. Anna Boch’s new mansion was located in the creative part of the Ixelles district, on the corner of Chaussée de Vleurgat and Rue de l’Abbaye. Zoom Walter recalled: “This Rue de l’Abbaye is a village of artists who diligently visit each other. On summer days musical excerpts come through open windows and cross the gardens. Cello by a conservatory professor, violin and piano by Eugène Ysaÿe, organ music from rehearsals at

Anna Boch's, Wagnerian chords by my musical aunt Julie" [Bauer, Paredis, 2023, p. 196].

From her very early age, Anna Boch (1848–1936) demonstrated a great musical talent. She mastered the piano and the organ, later she practiced during Sunday mass. As an adult, she studied the viola. Anna was so passionate about performing music that she seriously considered giving up painting. She wrote: "Many a time have I thrown away my brushes, swearing to myself never to pick them up again. I would sit down at the piano in a rage — a beautiful rage! A magnificent rage! And soon some delightful tune would return to my peaceful soul sweet anticipation of the coming aspirations" [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

Anna Boch gave concerts in Brussels and La Louvière, and supported young performers [Thomas, 2023, p. 17]. Her parents' house was a haven for Belgian musical talent [Caspers, 2023, p. 111], and so were her Brussels mansions. First, the one in Avenue de la Toison d'Or (1895), then the other one in Rue de l'Abbaye (1903) became the centre of the musical life of the capital [Bauer, Paredis, 2023, p. 194]. The artist herself regularly played together with Belgium's most famous musicians — violinist Emile Agniez, and cellist and teacher Édouard Jacobs. Eugène Ysaÿe belonged to her circle of friends and regular participants in her house concerts. On March 18, 1911, together they performed Mozart's violin concerto in E♭ major [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

The names of participants in the musical evenings at Anna Boch's can be found in the guest book. Among them were the Ysaÿe brothers, the Zimmer String Quartet, the pianists G. Kéfer, A. De Greef and D. Mitropoulos, the composers F.-A. Gevaert, V. d'Indy and G. Fauré. In 1906, in the article in *L'Art Moderne* dedicated to Gabriel Fauré, Octave Maus mentioned the "lovely performance" [Maus, 1906, p. 91] of Fauré's Requiem, given at Anna Boch's in the presence of the maestro himself. Fauré expressed his admiration in a letter to his wife on 26 March 1906: "We bathed in it, it sounded so precise, so perfectly performed. It touched me to the depths of my soul... The mansion is well-adapted for music, has a large organ; the audience is interested and enthusiastic" [Bauer, Paredis, 2023, p. 199].

Within a walking distance from the mansion of Anna Boch, building 59 in the same street Rue de l'Abbaye was the house of Constantin Meunier. Even though his name is primarily associated with the poeticization

of the life of the underclass and the search for a new iconography of factory workers, Charleroi miners, and Antwerp stevedores, it must be acknowledged that he made a remarkable contribution to the musical life of Belgium.

Constantin Meunier was deeply integrated into contemporary musical culture, which was facilitated by his wife, a music teacher from France [Nikityuk, 1974, p. 24]. In the 1870s and 1880s, Meunier maintained friendly contacts with the director of La Monnaie. He was also on good terms with the leading representatives of the European music who visited Brussels. In the 1880s, responding to the Belgians' fascination with Wagner, Meunier organized several thematic concerts in his studio. In particular, on March 16, 1886, with the support of the World Wagner Society, *The Valkyrie*, Act I, and *The Twilight of the Gods*, Scene II, were performed. Reflecting on the role of Wagner in Meunier's creative life, Roland Van der Hoeven notes sarcastically: "In those years, the Valkyries and Andalusian cigar makers outlined Constantin Meunier's creative horizon, probably reflecting the Bizet-Wagner aesthetic debate that agitated the European opera world" [Van der Hoeven, 2021, p. 57]. 'Andalusian cigar makers' refers to Meunier's cycle of paintings created in Seville, the most famous of which is *Tobacco Factory, Seville* (1883, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels). However, no matter how attractive such a formulation of the problem may seem, it is unlikely that one should see the Spanish themes of Meunier's works of the 1880s as a pictorial embodiment of the Wagner-Bizet musical antinomy.

In the studio of the music lover Constantin Meunier, music could be played right during the posing sessions. Describing the impression that the performing skills of Eugène Ysaÿe left on his contemporaries, Lev Ginzburg cites the words of one of the biographers of Ysaÿe who claimed that while working on a bas-relief depicting the violinist, Meunier asked him to prelude to the themes of the *Sonata in A major for Violin and Piano* by César Franck [Ginzburg, 1959, pp. 38–39]. This chamber work in itself was already an event for Belgian music. It was known to have been created by the French composer for the young colleague from Liège and sent to Ysaÿe in Arlon to be performed with the pianist Marie Bordes-Pène before the assembled audience on the day of Ysaÿe's marriage to Louise Bourdau in September 1886. Two years later, the *Sonata in A major* was solemnly performed at a concert in the salon

of Les XX. Madeleine Maus described the impressions of what she had heard: “But then something happened that no one could have predicted and that remained unforgettable. During the performance of the sonata, winter twilight quickly fell. The lights in the halls of the museum were not turned on. Soon everyone plunged into complete darkness. Ysaÿe and Madame Bordes continued to play from memory; and it was in such a mystical atmosphere that on February 7, 1888, Franck’s sonata premiered in Brussels at Les XX” [Maus, 1980, p. 77].

Returning to Constantin Meunier, it should be noted that the episode retold by L. Ginzburg is apparently connected with the history of the creation of the bas-relief shoulder-length portrait of Eugène Ysaÿe dated 1901 and currently kept in the collection of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels. The stable compositional and spatial solution of the model presented in profile contrasts with the expressive molding of the form, as well as the fractional, nervous lines of the violinist’s tousled hair and his musical instrument, seemingly miniature.

Music was regularly played at the Villa Bloemenwerf of Henry van de Velde. This is evidenced by numerous photographs, some of which were used in the design of the *Album of Modern Women’s Clothing Executed According to Artistic Designs* (1900, Royal Library of Belgium, Brussels). In one of them we see Maria Sèthe, the architect’s wife, standing with her back to a Blüthner piano, which occupies the central place in the living room on the ground floor. On the music stand there is the music text of Debussy’s *La Damoiselle Elue*, nearby is the transcription of Wagner. The wall in the background is decorated with a portrait of Madame van de Velde painted by Théo Van Rysselberghe, *Maria Sèthe at the Harmonium* (1891, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp).

This painting, according to recent studies, determined the entire architectural composition and colour scheme of the Villa Bloemenwerf [Van Loo, 2018, p. 43]. However, it is not only Belgian architecture of the Art Nouveau where it played a significant role. It was a benchmark work of national Belgian neo-impressionism, which by the early 1890s had acquired genre independence from the French model. Largely thanks to Théo Van Rysselberghe, the technique of pointillism was adapted in a particular manner to the needs of portrait painting and lost the ideological basis that was formulated by G. Seurat based on the theories of M. E. Chevreul, Ch. Blanc and O. Rood.

The profile portrait of Maria Van de Velde at the harmonium is part of a pictorial suite the models for which were the Sèthe sisters – Alice, Maria and Irma, daughters of a major industrialist Gérard Sèthe. All the three were musically gifted and enjoyed success in private and public concerts.

The portrait of Alice Sèthe (1888, Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye) was created by Théo Van Rysselberghe in 1888. According to Jane Block, it was not just the master’s first neo-impressionist work, but also the one in which he declared himself as a portraitist [Block, 2007, p. 188]. Alice Sèthe is portrayed full-length, wearing a white dress that takes on a bluish-violet hue in the light of the fading day. She leans shyly on the marble surface of the table, the rich decoration of the baroque legs and frame of which echoes the decorative pattern of the carpet at her feet. The space of the portrait is expanded by the use of a mirror, the reflection in which problematizes the space and poses the same questions to the viewer as Édouard Manet’s *A Bar at the Folies Bergère* (1882, Courtauld Institute of Art, London).

In 1894, to the two earlier works Théo Van Rysselberghe added the portrait of Irma, the most outstanding musician of the Sèthe sisters. She began to learn to play the violin at the age of five. Being nine, she started lessons with August Wilhelmj, who prepared her for the Royal Conservatory of Brussels, where she joined the class of Eugène Ysaÿe at the age of fourteen. From that moment on, her career developed rapidly. At the age of fifteen, she already gave concerts with Ysaÿe at St. James Hall in London. Up until the World War I, Irma Sèthe was one of the most famous violinists in Western Europe.

In 1894, when Irma Sèthe considered her musical education complete and began her independent musical career, Théo Van Rysselberghe completed his pictorial suite depicting the Sèthe family, adding the portrait of the younger sister (1894, Musée du Petit Palais, Geneva). Irma is depicted full-length, and her figure occupies almost the entire space of the canvas. The bow is raised above the violin and seems about to strike the strings. Irma’s gaze is directed sharply to the right, where, beyond the picture space, a music stand with the music text might be put. The soft pink dress hints at the youth of the performer, while her confident posture conveys experience and professional courage. In the background, one can see the half-hidden figure of a listener, probably Maria Sèthe [Leonard, 2017, p. 57].

For obvious reasons, Irma Sèthe regularly became a model for various works of art. The sculptor Paul Du Bois, married to Alice Sèthe, appealed to her image several times. In the small sculpture *The Violinist* (1889, Royal Conservatory, Brussels) he depicted her as a child prodigy. The appearance, silhouette and hairstyle suggest that the sculptor probably followed not so much natural impressions as a photograph by Adolphe Hamesse (undated, Royal Library of Belgium, Brussels). In 1890, Du Bois again turned to the image of Irma, creating an expressive shoulder-length bust (*Bronze Bust of a Girl, Presumed to be a Portrait of Irma Sèthe*, 1890, Royal Library of Belgium, Brussels). There is no trace left of the girl, instead, one sees a beautiful young lady with her hair loosely tied up and a side fringe. The collar of the concert dress, as if swinging in the wind, adds charm to the image.

Music was constantly heard in the Khnopff household. Georges Khnopff, brother of the artist Fernand Khnopff, even tried his hand at the professional stage. He was known in Brussels as a musician, conductor, and pianist. It was rumoured that he had taken lessons from Franz Liszt and, through Franz Servais, was acquainted with Wagner himself. Nevertheless, the star of Georges Khnopff was never able to take its rightful place in the Belgian musical firmament. In 1894, together with Servais and Strauss, he organized the Association of New Concerts in Brussels, traces of which have not survived to this day. In 1899, he left Brussels to engage in translating Wagner's letters in Munich. [Van der Hoeven, 2021, p. 59–60].

Fernand Khnopff was friendly with many musicians. This is evidenced by a number of works from the 1880s — the pastel *Portrait of the Violinist Achille Lerminiaux* (1885, Van Gogh Museum, Amsterdam), the *Portrait of Gustave Kéfer at the Piano* (1885, location unknown), and the most significant and famous (even notorious) work on the theme of music representation, *Listening to Schumann* (1883, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels).

In the centre of the composition, Fernand Khnopff placed a profile image of his mother, who, sitting in an armchair and covering her face with her hand, is intently listening to the music being born under the fingers of her sister Marguerite, whose right hand, raised above the keys of the piano, is visible in the upper left corner of the painting. The diagonal juxtaposition of the two female figures is complemented by a complex rhythm of verticals and horizontals, which seem to relay the musical

richness of Schumann's works. In the centre of the viewer's attention is the pictorial demonstration of the practice of thoughtful, intellectual listening, which had become the norm in European bourgeois society not long before [Johnson, 1995, p. 92–95]. *Comparing Listening to Schumann* by Fernand Khnopff and the *Portrait of Irma Sèthe* by Théo Van Rysselberghe, Anne Leonard notes that each painting is extreme to a sense, "showing the dependence of one activity on the other [music-making on listening and vice versa. — E.K.]" [Leonard, 2017, p. 57].

In 1886, the painting *Listening to Schumann* was at the centre of a scandal when James Ensor, after carefully examining Fernand Khnopff's work, accused him of plagiarism. It seemed obvious to Ensor that Khnopff, his classmate at the Academy of Arts and comrade in Les XX, had borrowed the idea for his painting in Ensor's work *At Miss's*, which is now known as *Russian Music* (1881, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels). Indeed, it was a well-known work, which James Ensor had exhibited multiple times at various venues: at the Brussels Salon of 1881, the Paris Salon of 1882, and at the Ghent Exhibition in 1883.

The paintings are definitely similar in terms of subject and theme, but there is no plagiarism to be seen. In working on his canvas, James Ensor presumably relied on the iconography of music-making of the 17th century. The painting reflects the master's familiarity with music lessons and concerts of Gabriel Metsu, Gerard ter Borch, and Jan Vermeer. Ensor placed the main character at the piano with her back to the viewer. Until recently, it was believed that the model for the girl at the instrument was the artist's sister Mitche. However, today researchers are inclined to believe that the image was painted by Ensor from Anna Boch [Ensor & Brussels, 2024, p. 82]. If this assumption is correct, it can explain the reasons why in 1886 she decided to replenish her personal art collection with *Russian Music*. By doing this, Boch supported her friend and colleague and demonstrated whose side she took in the scandalous dispute with Fernand Khnopff. On the music stand, music sheets are seen, which the performer, apparently, is reading at sight. Behind her, James Ensor placed his friend Alfred William Finch, who is fascinated not so much by the music as by the view from the window. Ensor is less concerned with the representation of home music-making and thoughtful, intellectual listening. The emphasis is shifted to a realistic demonstration of the everyday bourgeois situation, in which people's

personal relationships are forced to be placed above the creative activity they are engaged in.

Among the works by James Ensor there are relatively few that are united by musical iconography. However, this should not be considered evidence of Ensor's lack of interest in the musical life of his country. It is known that, like Anna Boch or Octave Maus, he was a great admirer of Wagner [Draguet, 1999, p. 209]. Sketches made by the master during the listening of *The Valkyrie* at La Monnaie in January 1883 have been preserved and are kept at the Royal Museum of Fine Arts of Antwerp. Moreover, James Ensor was a man of exceptional musical talent. At a very early age, he learned to play the piano. Without knowing musical notation and never practicing piano technique, he played music by ear [Wangermee, 1999, p. 221]. As an adult, Ensor mastered the flute. Visual confirmation of this can be found in a photograph of the artist depicted sitting on a chimney of one of the roofs of Ostend and playing the flute (1881, private collection).

At the beginning of the 20th century, after James Ensor's artistic career had already come to an end, he devoted himself to composing music. In 1906, he began creating a six-act ballet *The Song of Love* (La Gamme d'amour). In the margins of the score, the artist left expressive marginalia similar to those on the sheet music for a lullaby (1906, Royal Library of Belgium, Brussels). Being self-taught, Ensor could not rely solely on himself, so he sought the help of his friends – Aimé Mouquet, director of the Conservatory in Ostend, and Michel Brusselmans. In 1924, *The Song of Love* was presented to the audience at the Royal Flemish Opera in Antwerp.

Conclusion

The artistic and the musical life of Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries is inextricably connected. The activity of non-institutional creative associations aimed at the experimental search for new forms and meanings is in line with the reforms which at that time were taking place in the field of musical art. The country's financial prosperity, which was due to a number of external and internal political reasons, contributed to the renewal of theatre venues, the promotion of new names, the replenishment of private collections with works of contemporary fine arts, etc. People like Octave Maus came forward, capable of accumulating the necessary forces and turning traditional exhibition spaces into creative

laboratories, where Henri van de Velde and Eugène Ysaÿe, Gabriel Fauré and Théo Van Rysselberghe, Vincent d'Indy and Constantin Meunier worked shoulder to shoulder. Perhaps it was while listening to music performed by Gustave Kéfer that Khnopff confirmed his resolve to follow the principles of musical harmony in painting. Or Ensor might have come up with the necessary 'orchestration' for his Shrovetide masquerade in *Christ's Entry into Brussels in 1889* (1888, J. Paul Getty Museum, Los Angeles) at one of Anna Boch's house concerts.

The conducted study shows that the musical and the artistic life of Belgium at the turn of the century must be considered together. Otherwise, James Ensor's *Russian Music*, Khnopff's *Listening to Schumann*, Théo Van Rysselberghe's portraits of the Sèthe sisters, as well as many other works united by musical iconography, will may their complex tonal and semantic transitions and a significant component of the author's narrative.

Sources:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6330. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHEIn%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (accessed 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6331. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHEIn%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (accessed 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888. *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 79631. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*E*F*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (accessed 01.09.2024).

References:

- 4 Ginzburg L.S. *Ezhzen Izai* [Eugène Ysaÿe]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 200 p. (In Russian)
- 5 Klyushina E.V. Vystavochnaya deyatel'nost' obshchestva «XX»: znachenie i osobennosti [Exhibition Activities of the Belgian Art Group "Les XX"]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Scientific Works of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 2016, no. 25, pp. 114–126. (In Russian)
- 6 Nikityuk O.D. *Konstntin Men'e. 1831–1905* [Constantin Meunier. 1831–1905]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 151 p. (In Russian)
- 7 Tompakova O.M. *Alexander Skryabin v Starom i Novom Svete: Bel'giya; Gollandiya; SSHA* [Alexander Scriabin in the Old and New Worlds: Belgium; Holland; USA]. St. Petersburg, Ehkstraprint Publ., 2003. 65 p. (In Russian)
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 192–205.
- 9 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2007, no. 1, pp. 184–198.
- 10 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 28–54.
- 11 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 110–127.
- 12 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde : Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique). *Le musée virtuel Richard Wagner*. Available at: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (accessed 01.09.2024).
- 13 Draguet M. *James Ensor ou La fantasmagorie*. Bruxelles, Gallimard, 1999. 253 p.
- 14 *Ensor & Brussels*, ed. D. van Heesch. Bruxelles, Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 15 Guisset J. *Emile Fabry: 1865–1966*. Bruxelles, Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 16 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 169–170.
- 17 Johnson J.H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995. 384 p.
- 18 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892). *Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal*, D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur, P. Somogy édition d'art, 2014, pp. 40–63.
- 19 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects. *In Concert!: Musical Instruments in Art, 1860–1910*, eds. F. Frank and B. Thomson. Giverny, Musée des impressionnismes, Paris, Hazan, 2017, pp. 49–59.
- 20 Maus M.O. *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914*. Bruxelles, Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 21 Maus O. La Musique. *L'Art Moderne*, 1891, Janvier 4, no. 1, pp. 6–7.
- 22 Maus O. Gabriel Fauré. *L'Art Moderne*, 1906, Mars 25, no. 12, pp. 91–92.
- 23 Thomas T.M. Preface. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 16–17.
- 24 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène ? *Cahiers Bruxellois*, Novembre 2021, LII (1), pp. 47–75.
- 25 Vander Linden A. *Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 26 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique. *Bruxelles patrimoines*, Décembre 2018, no. 29, pp. 41–51.
- 27 Wangermee R. James Ensor et ses musiques. *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1999, t. 10, no. 7–12, pp. 221–247.
- 28 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1990, vol. 3, no. 1 (9), pp. 5–14.
- 29 Ysaÿe E. La point de l'archet. *L'Art Moderne*, 1903, Mai 3, pp. 163–165.

Источники:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6330. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (дата обращения 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6331. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (дата обращения 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888 // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 79631. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*E*F*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (дата обращения 01.09.2024).

Список литературы:

- 4 Гинзбург Л.С. Эжен Изай. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
- 5 Ключина Е.В. Выставочная деятельность общества «XX»: значение и особенности // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 114–126.
- 6 Никитюк О.Д. Константин Менье. 1831–1905. М.: Искусство, 1974. 151 с.
- 7 Томпакова О.М. Александр Скривин в Старом и Новом Свете: Бельгия; Голландия; США. СПб.: Экстрапринт, 2003. 65 с.
- 8 Bauer D., *Paredis St.* 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 192–205.
- 9 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2007. № 1. P. 184–198.
- 10 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 28–54.
- 11 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 110–127.
- 12 *Crapanne N.* Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde : Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique) // Le musée virtuel Richard Wagner. URL: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (дата обращения 01.09.2024).
- 13 *Draguet M.* James Ensor ou La fantasmagorie. Bruxelles: Gallimard, 1999. 253 p.
- 14 Ensor & Brussels / Ed. by D. van Heesch. Bruxelles: Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 15 *Guisset J.* Emile Fabry: 1865–1966. Bruxelles: Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 16 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895 // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 169–170.
- 17 *Johnson J.H.* Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.
- 18 *Laoureux D.* Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892) // Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal / D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur: P. Somogy édition d'art, 2014. P. 40–63.
- 19 *Leonard A.* Sounding Bodies. Listening Subjects // In Concert!: Musical Instruments in Art, 1860–1910 / Ed. by F. Frank and B. Thomson. Giverny: Musée des impressionnismes; Paris: Hazan, 2017. P. 49–59.
- 20 *Maus M.O.* Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914. Bruxelles: Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 21 *Maus O.* La Musique // L'Art Moderne. 1891. Janvier 4. № 1. P. 6–7.
- 22 *Maus O.* Gabriel Fauré // L'Art Moderne. 1906. Mars 25. № 12. P. 91–92.
- 23 *Thomas T.M.* Preface // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 16–17.
- 24 *Van der Hoeven R.* Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène ? // Cahiers Bruxellois. Novembre 2021. LII (1). P. 47–75.
- 25 *Vander Linden A.* Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914). Bruxelles : Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 26 *Van Loo A.* Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique // Bruxelles patrimoines. Décembre 2018. № 29. P. 41–51.
- 27 *Wangermee R.* James Ensor et ses musiques // Bulletins de l'Académie Royale de Belgique. 1999. T. 10. № 7–12. P. 221–247.
- 28 *Westcott C.M.* The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville // Journal of the Fantastic in the Arts. 1990. Vol. 3. № 1 (9). P. 5–14.
- 29 *Ysaye E.* La point de l'archet // L'Art Moderne. 1903. Mai 3. P. 163–165.

УДК 75
ББК 85.03

Абдуллина Дарина Александровна

Кандидат искусствоведения, зав. отделом творческих проектов службы
«Российский центр музейной педагогики и творческих инициатив»,
Государственный Русский музей, 191023, Россия, Санкт-Петербург,
Инженерная ул., 10
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
ResearcherID: AAD-8852-2021
darina-abdullina@rambler.ru

Ключевые слова: плач, образ ребенка, концепция детства, эмоции
в искусстве, западноевропейское искусство, Ренессанс, Новое время,
современное искусство

Абдуллина Дарина Александровна

Риторика детских слез и плача в произведениях западно- европейского изобразительного искусства



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-270-287

Для цит.: Абдуллина Д.А. Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства // Художественная культура. 2025. № 1. С. 270–287. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-270-287>.

For cit.: Abdullina D.A. The Rhetoric of Children's Tears and Crying in the Works of Western European Fine Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 270–287. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-270-287>. (In Russian)

Abdullina Darina A.

PhD (in Art History), Head of the Creative Projects Department of the Russian Centre for Museum Pedagogy and Creative Initiatives Service, State Russian Museum, 10 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
ResearcherID: AAD-8852-2021
darina-abdullina@rambler.ru

Keywords: crying, the image of a child, the concept of childhood, emotions in art, Western European art, Renaissance, Modern era, modern art

Abdullina Darina A.

The Rhetoric of Children's Tears and Crying in the Works of Western European Fine Art

Аннотация. В статье рассматривается специфика отражения в изобразительном искусстве одной из сильнейших эмоциональных реакций человека, будь то большого или маленького, — плача, а также одного из его частых проявлений — слез. Материалом служат произведения преимущественно западноевропейских художников XVI — начала XXI века, в которых представлялись различные варианты изображений плачущих младенцев и малолетних детей. Такой выбор не случаен, так как именно в Западной Европе в данный хронологический период зарождалась и развивалась существующая концепция детства, в рамках которой происходила своеобразная реабилитация эмоционального мира ребенка, и художники искали для этого оптимальные средства художественного выражения, а заодно пересматривали концепт лица и тела ребенка, формулы его поведения, зачастую опираясь на то, что предлагали их предшественники, но интерпретируя в новом ключе. Плач и рыдания, как и смех, хохот, были симптоматически редкими для изобразительного искусства, поскольку предполагали сильное искажение детского лица. Зачастую их проявления в образах были обусловлены существенными подвижками как в художественно-творческих принципах работы художников, так и в понимании детства, человека в целом. Открытие эмоционального мира и поиски способов его воплощения в графике, живописи, скульптуре в эпоху итальянского Возрождения стали стимулом для мастеров последующих времен, проводящих смелые эксперименты в области физиогномики, интересующихся пограничными состояниями человеческой природы, а образ ребенка был наиболее удобной формой для выражения подобных исканий, так как давал им определенную свободу.

Abstract. The article examines the specifics of how crying, one of the strongest emotional reactions of a person, be it an adult or a child, and tears as its frequent manifestation are reflected in fine art. The chosen research material is mainly presented by the works of the Western European artists of the 16th — early 21st centuries which depict various images of crying infants and young children. This choice is not accidental, since it was in Western Europe in the chronological period under consideration that the existing concept of childhood was established and developed, within which a certain rehabilitation of the child's emotional world took place. While looking for optimal means of artistic expression, the artists revised the concept of a child's face and body, behaviour patterns, often based on what their predecessors had proposed, but giving it a new interpretation. Crying and sobbing, as well as laughter and roars, were symptomatically rare in fine art, since they assumed a strong distortion of a child's face. The appearance of such emotions in images was often due to significant developments both in the artistic and creative principles of the artists' work and in the understanding of childhood, and man in the whole. The discovery of the emotional world and the search for ways to embody it in graphics, painting, and sculpture during the Italian Renaissance became an incentive for the masters of subsequent times, who conducted bold experiments in the field of physiognomy and were interested in the borderline states of human nature. Giving them a certain freedom, the image of a child was the most convenient form for expressing such searches.

Введение

Изобразительное искусство многомерно, и одно из важных его свойств — это способность транслировать эмоции и заставлять зрителя ощущать сходные чувства. Так, одним из мотивов в творчестве художника является плач — универсальная психофизиологическая реакция человека, а также слезы как одно из внешних проявлений чувств. Вместе они могут выражать и печаль, и боль, и горе, и радость, и умиление, и покаяние, и досаду... Детский плач — это еще и мощный сигнал о психологическом и (или) физиологическом дискомфорте, имеющихся проблемах маленького человека, а также действенный инструмент манипуляции взрослым. Когда его слышишь, подсознательно хочется, чтобы он быстрее прекратился. Не случайна русская пословица: «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало».

Детское лицо в момент плача изменяется, а порой и вовсе преобразуется до неузнаваемости. Так облик приобретает отнюдь не ангельские черты, что, в частности, обуславливает редкость таких образов в портретике, которая требовала соблюдения сходства. К тому же не во все периоды плач и слезы были уместны даже в отношении образов достаточно эмоциональных детей. Не стоит забывать, что в искусстве христианских стран, о которых здесь и идет речь, имел место фактор ассоциативной связи изображенного лица ребенка с иконописным ликом младенца или отрока Христа. Безусловно, это накладывало на художников определенные сдерживающие рамки, которые, однако, все же пересматривались и нарушались, особенно в период Возрождения в попытках добиться презумпции для выражения эмоционального мира ребенка (человека) в искусстве. Спустя столетия современные авторы, казалось бы, не будучи сдержанными какими-либо ограничениями, продолжают пользоваться теми вариантами изображений, которые были придуманы мастерами до них. Проследить пути подобных риторических взаимодействий на примере ряда знаковых, с точки зрения автора, произведений западноевропейского искусства, свидетельствующих о выработке новых художественных концепций, в том числе детства, и есть задача статьи.

Детский плач и слезы в современном искусстве

Современное искусство изобилует изображениями даже не пускающих одинокую слезу, а сильно плачущих, ревущих в голос детей. Много в нем и задорно смеющихся, хохочущих, кривляющихся мальчиков и девочек. В начале XXI века герои подобных работ — это и наивные младенцы, и дети дошкольного, младшего школьного возраста, которым, с точки зрения современных взрослых, позволительно проявлять эмоции. Так, в 2023 году у Центра искусств королевы Софии в Мадриде была установлена гипперреалистичная скульптура, изображающая плачущего малыша. Он сидит на белом плитке и рыдает, призывая родителя и одновременно привлекая внимание прохожих. Автор работы Кристина Хоб там же поместила надпись: «Кто не плачет, у того нет груди», — что указывает на связь образа с проблемой осуждения кормления детей грудью в общественных местах.

В произведениях слезы часто появляются как знак обиды на поведение взрослого человека. Например, российская художница К.Б. Панина в ставшем популярным благодаря социальным сетям произведении изображает ребенка в виде белого зайчика (2020-е, URL: https://vk.com/wall-159189493_31728). Только по позе и контексту зритель может догадаться об истинном эмоциональном состоянии модели. В то же время совершенно не умиляет заплаканное и красное от напряжения лицо обиженного и раздосадованного бессмысленностью своих стараний мальчика с работы «Меня никто не искал» (2014, частное собрание) петербургского художника В.А. Голубева. В этих работах плач ребенка связан с призывом, сигналом, которые должны привлечь внимание взрослого человека. Это сигнал о бедствии, форма протеста, выражение боли от непонимания, выразитель социального неблагополучия, что в полной мере отражает суть социально ориентированного современного искусства.

Плачущие дети в изобразительном искусстве XX века

В XX же веке, пожалуй, самыми известными изображениями плачущих детей можно считать серию портретов итальянского художника испанского происхождения Бруно Амарилло (1911–1981), работавшего под псевдонимом Джованни Браголин. В середине прошлого века он создал



Ил. 1. Кристина Хоб. *Quien No Lloro No Mama*. 2023. Пластик. 200 × 200 см. Центр искусств королевы Софии, Мадрид
Fig. 1. Cristina Jobs. *Quien No Lloro No Mama*. 2023. Plastic. 200 × 200 cm. Queen Sofia National Museum Art Center, Madrid

более шестидесяти портретов обиженных мальчиков, а затем и девочек. Они не отличаются высокой художественной ценностью и новаторством, но европейская публика с интересом восприняла эти образы, активно приобретая репродукции и плакаты с фотографиями пухлощеких расстроенных малышей, а также версии на эту же тему других художников. Все они оставались в пределах поясного изображения ребенка крупным планом с выхваченным из мрака лучом света лицом.

Существует легенда, которая приписывает этим картинам своего рода проклятие, так как их якобы нередко находили на пепелищах сгоревших домов абсолютно без повреждений. В конце 1985 года газета *The Sun* даже организовала массовое сожжение копий работ Амарилло, присланных читателями [Zarrelli, 2017]. Подобное отношение к изображению плачущего ребенка может быть связано с явлениями массовой культуры того периода. Так, на Западе в 1970-е годы в прокате появились фильмы, где дети предстают как воплощение зла, являя свою демоническую натуру («Изгоняющий дьявола», 1973, США; «Омен», 1976, США). Вот и происшествия с портретами мальчиков на пепелищах вполне могли соединиться в сознании людей с подобными мрачными образами, воплощающими зло под видом невинности.

Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства

В то же время Джованни Браголин, создавая серию, вкладывал в свою работу совершенно иные смыслы. Первые изображения были написаны им сразу после Второй мировой войны: картины служили напоминанием о страданиях детей в военное и послевоенное время. Художник в данном случае шел путем авторов агитационных плакатов и сюжетной живописи, в том числе и советских. Они создавали образы гибнущих по вине немецко-фашистских захватчиков малолетних жертв, которые служили средствами мобилизации тыла и фронта. К тому же в случае Браголина имел место и своего рода маркетинговый ход: полные слез глаза вызвали отклик в сердцах туристов, посещавших Венецию. Конечно же, показывать рыдающих в голос детей с искаженными, раскрасневшимися лицами художник не мог, ведь они бы не вызвали должного сочувствия. Публика жаждала видеть более приятный ей вариант изображения, который зародился еще в предыдущем столетии.

Эмоциональный мир детства в изобразительном искусстве XVIII–XIX веков: антиномии

XIX век — эпоха «открытия детства», а благодаря достижениям педагогики и психологии — еще и его эмоциональной сферы. Ч. Дарвин выделил шесть основных состояний от счастья до грусти и попытался объяснить их с точки зрения биологической целесообразности. Исследователь также полагал, что для каждого из них характерны определенные «лицевые гримасы» [Дарвин, 2013]. Не удивительно, что эмоции тогда воспринимались как отражение происходящих в теле процессов, а не аффекты души, как, например, это было в XVIII веке и ранее. Возможно, отсюда и интерес авторов к бытовым моментам жизни детей, их стали изображать в ситуациях домашних дел, занятий и прогулок, которые дополнялись художниками соответствующими эмоциональными состояниями. Такие образы получили распространение в жанровой живописи, скульптуре, графике, даже в светописии, а также в рекламе и упаковочной продукции, которая распространялась благодаря зарождающейся индустрии детства. Стоит отметить, что данные изображения, как правило, представляли ребенка в достаточно позитивном ключе, так как подчеркивали благополучие детства.

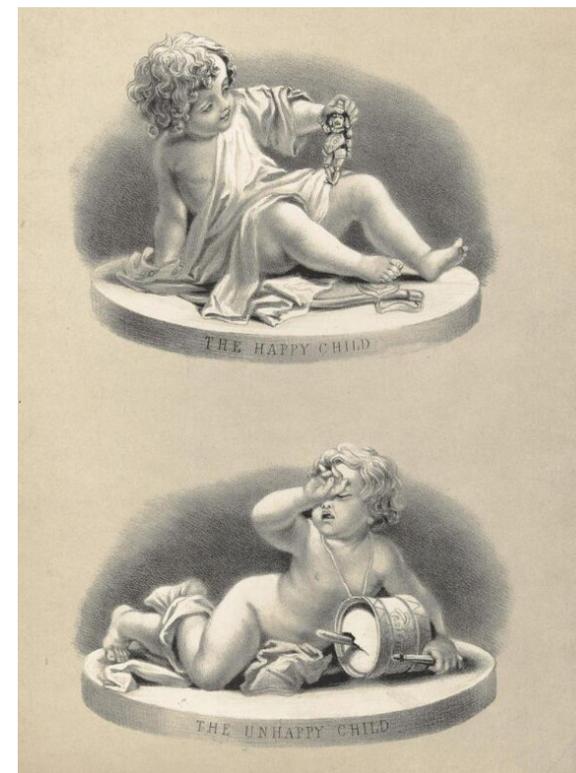
Между тем были и диаметрально противоположные образы. Те из авторов, кто был увлечен социальной проблематикой, также

обращались к образам мальчиков и девочек из уязвимых слоев общества, которые соприкасались с нелюбимыми сторонами взрослого мира и испытывали соответствующие чувства, как правило, негативные. В качестве примера достаточно вспомнить произведения российских художников-передвижников, изобилующие невинными и страдающими детскими лицами (В.Г. Перов, «Дети-сироты на кладбище», 1864, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, «Тройка (Ученики мастеровые везут воду)», 1866, Государственная Третьяковская галерея, Москва; В.И. Якоби, «Осень», 1865, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; И.И. Творожников, «Горе», 1897, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник; и др.). Здесь важно провести четкий водораздел между, например, изображением ребенка, обиженно пускающего слезу, и действительно плачущего, рыдающего. Первые преобладали, а вот последних вновь было немного.

Действительно плачущие дети в XIX веке редки. Исключение составляют вошедшие в моду изображения пар младенческих головок, реже ростовых фигур, которые демонстрировали противоположные эмоциональные реакции. Так, в музее Виктории и Альберта (Лондон) находится лист с гравюрами под названиями «Счастливый ребенок» и «Несчастный ребенок» (ок. 1850). На первой дитя сидит, любящая игрушкой, а на второй — рыдает над сломанным барабаном. Скорее всего, образцом здесь послужила скульптурная группа. В пользу этого предположения свидетельствует то, что фигурки выполнены монохромно, словно уподоблены мрамору. Более того, дети представлены на овальных плитках, на которых написаны названия.

Веком ранее французский скульптор Жан-Антуан Гудон (1741–1828) создает серию из трех пар бронзовых бюстов с изображением «Жана, который смеется, Жана, который плачет» (Jean qui rit, jean qui pleure) (1770–1780-е, частное собрание). Впоследствии они будут многократно повторяться. Одно из изображений — это младенческие головки на печатях для сургуча, а остальные — бюсты, два из которых установлены на плинте. Эти образы Гудона возникли на основе стихотворения Вольтера, впервые напечатанного в 1772 году в Mercure. В нем описывается персонаж, попеременно оплакивающий свою судьбу и радующийся жизни. Стихотворение было озаглавлено «Жан, который плачет, и Жан, который смеется, или Гераклит и французский Демокрит» [Voltaire, 1877, p. 556–558].

Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства



Ил. 2. Неизвестный автор. Счастливый ребенок. Несчастный ребенок. Гравюра на бумаге. Ок. 1850. 290 × 214 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 2. Unknown author. The Happy Child. The Unhappy Child. Engraving on paper. Ca. 1850. 290 × 214 mm. Victoria and Albert Museum, London

Сопоставление Жана и древнегреческих мыслителей не случайно. Сотион из Александрии еще во II веке до н.э. писал следующее: «На мудрых вместо гнева находили: слезы — на Гераклита, смех — на Демокрита» [Гераклит: Биографические свидетельства]. Их образы в античном, а затем и в средневековом, далее в ренессансном и в искусстве более позднего времени символизировали и союз мудрецов, и диалектическое взаимодействие разных эмоциональных начал. В этом свете не кажется странным, что вполне взрослый, но фонтанирующий эмоциями вольтеровский герой в интерпретации художников превратился в подобие барочного путти. Не случайно Гудон в «головках» передает младенческое лицо, подвижно и совершенно лишая его классической строгости линий. При взгляде на эти работы невозможно не согласиться с выбором возраста для изображения

столь сильных эмоциональных проявлений. Очевидно и то, что здесь сказывается и внимание к миру детства, которое начала проявлять просвещенная публика того времени.

Показательно, что в творчестве многих европейских и российских мастеров XVIII века появится достаточно много образов детей младшего возраста, которые не плачут или смеются, а скорее пребывают в состоянии печали и меланхолии. Преимущественно это жанровые сценки, и в них звучит «риторика послушания». Так, А.Г. Сечин в своей статье [Сечин, 2018] анализирует с позиций силлогизма два рисунка тушью Жан-Батиста Грёза (1725–1805) «Ладья счастья» (1775–1780, Музей Бойманса — ван Бенингена, Роттердам) и «Ладья несчастья» (1775–1780, Музей Грёза, Турню). На первой композиции два младенца пребывают в состоянии сна как выражения благополучия. В «Ладье несчастья» мальчики бодрствуют и борются. Их состояния резко противопоставляются родительским. Там, где последние активны, дети спокойны и не испытывают никаких эмоций; а там, где они не трудятся, безразличны, их чада, напротив, полны разрушительной энергии. Этот пример позволяет предположить, что активность и эмоциональность детей шли вразрез с воспитательными идеалами той эпохи.

«Открытие» эмоционального мира ребенка в изобразительном искусстве XVI–XVII веков

Над грёзовскими героями витают предельно спокойные Купидоны, олицетворяющие, казалось бы, весьма бурное чувство — любовь. В тот период серьезные различия в манере художественного представления между языческими купидонами и амурами, путти и библейскими херувимами уже не проводились. Начиная с XIV века возникает общий мотив — «ребенок-ангел» [Stanek, 2007, p. 136], точнее «младенец-ангел». Последний как никто отвечал потребностям и мифологическим, и христианским, и аллегорическим сюжетам в возникновении универсальной формулы абсолютной невинности и, как следствие, непосредственности. Благодаря стараниям ренессансных художников некогда грозные херувимы, предстающие в виде тетраморфных существ, а заодно образ младенца Христа и иных святых в детском состоянии начали приобретать черты полнощеких младенцев, а вместе с ними и яркие эмоциональные реакции.

Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства

Внимание к образам плачущих «младенцев-ангелов» проявлял и Альбрехт Дюрер (1471–1528). В начале XVI столетия мастер находился в Венеции и имел возможность соприкоснуться с творчеством итальянских художников. Там он написал «Праздник венков из роз» («Праздник четок», 1506, Национальная галерея, Прага) для церкви Сан-Бартоломео. На полотне представлено множество ангелохерувимов в виде головок младенцев, высывающихся из-за облаков. Вероятно, в качестве эскизов он выполнял рисунки таких же головок над облаками: ракурсы напоминают те положения и повороты, что изображены на картине. Однако в отличие от бесстрастных небожителей на полотне в рисунке они, напротив, словно плачут. Спустя 15 лет художник вновь изобразит подобную головку в этюде, который будет назван «Плачущий херувим» (1521, Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг). Черты здесь сильно искажены, а взгляд отнюдь не ангельский. Подобные эмоции Дюрер не мог отобразить в религиозных композициях, однако они ему были интересны с точки зрения физиогномики, составляя важную часть его натуральных зарисовок.

Нидерландский скульптор Хендрик де Кейзер (1565–1621) позднее создал «головку» под названием «Кричащий ребенок, ужаленный пчелой» (ок. 1615–1620, Рейксмюсеум, Амстердам). Она исполнена в резкой, натуралистичной манере, далекой от той, что, например, затем предложит зачинатель линии изображения печальных и нежных «младенцев-ангелов» Франсуа Дюкенуа (1597–1643). Эта скульптура изображает бога любви, которого ужалила пчела после кражи меда, согласно ироничному стихотворению Феокрита (III век до н.э.). Де Кейзер искажил лицо младенца так, что оно стало похоже на старческое. В этом словно читается намек на то, что за невинной внешностью скрывается нечто нелицеприятное, за детством — грядущая старость, что вновь указывает на возможные антиномии.

В более мягкой манере де Кейзер позже изобразит головку младенца в мраморе. В Дрезденской галерее эта работа представлена рядом с «Ганимедом в когтях орла» (1635) Рембрандта Харменса ван Рейна (1606–1669). Искаженные лица и в скульптуре, и в картине поразительно похожи, что не удивительно, так как «Рембрандт и де Кейзер знали друг друга» и, как отмечают исследователи, «очевидно, что Рембрандт использовал голову ребенка [де Кейзера] в качестве модели» [Brockschmidt, 2019].



Ил. 3. Хендрик де Кейзер (приписывается). Кричащий ребенок, ужаленный пчелой. Ок. 1615–1620. 16,5 × 13 × 9,2 см. Рейксмюсеум, Амстердам
Fig. 3. Hendrik de Keyser (attributed). Screaming Child Stung by a Bee. Ca. 1615–1620. 16.5 × 13 × 9.2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Оба мастера интересовались античным искусством, и на них, конечно же, не могло не повлиять событие, которое произошло за чуть менее ста лет до создания ими своих работ. В 1506 году была обнаружена скульптурная группа «Лаокоон» (II в. до н.э. — I в.н.э., Музей Пио-Клементино, Ватикан) [Д'Орацио, 2020, с. 5]. Эта находка повлияла на то, как стали воспринимать и понимать художники эмоциональный мир человека. Как отмечал позже Г. Лессинг, «душа видна и в лице Лаокоона — и не только в лице, даже при самых жестоких его муках. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона» [Лессинг, 1953], — и, что важно, его сыновей. На фоне этого открытия, помноженного на интерес ренессансных авторов к натурализму, связи «движений души» и выразительности лица, плач ребенка выглядел уже вполне уместным.

Примечательно, что один из первых известных примеров целенаправленного изображения плача дитя в западноевропейском искусстве стал рисунок итальянской художницы Софонисбы Ангуиссолы

Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства



Ил. 4. Софонисба Ангуиссола. Мальчик, укушенный креветкой (Асдрубаль, укушенный раком). Ок. 1554. Черный мел и уголь на коричневой бумаге. 33 × 38 см. Национальные музей и галереи Каподимонте, Неаполь
Fig. 4. Sofonisba Anguissola. Child Bitten by a Lobster (Asdrubale Bitten by a Crawfish). Ca. 1554. Black chalk and charcoal on brown paper. 33 × 38 cm. National Museum and Galleries of Capodimonte, Naples

(1532–1625). В 1554 году, то есть спустя четыре десятилетия после озвученного события, она приехала в Рим, чтобы продолжить обучение искусству, и познакомилась там с Микеланджело. Последнему она показывала свои зарисовки, в том числе смеющейся девочки. Однако мастер считал, что гораздо интереснее будет изобразить не смеющегося, а плачущего ребенка. В итоге был сделан рисунок «Мальчик, укушенный креветкой (Асдрубаль, укушенный раком)» (ок. 1554, Национальные музей и галереи Каподимонте, Неаполь) [Costa, 1999, р. 54–62]. Асдрубаль был младшим братом Софонисбы. Позднее появился живописный вариант. И там и там ребенок плачет от внезапной боли на контрасте со спокойной сестрой Европой Ангуиссоллой. Здесь мотив плача ребенка раскрывается в границах жанровой живописи, которая и оправдывала такую эмоциональную реакцию. Интересно, что для других сюжетных композиций с изображениями членов семьи художница использует аналогичную композиционную схему: герои изображены по пояс в состоянии собеседования, вокруг предмета их совместного интереса.

Здесь важно пояснить, что самому Микеланджело (1475–1564), предтече барокко и теории аффекта, был интересен и смех, и плач, как и иные проявления эмоциональной сферы человека. По этой причине его внимание к образу плачущего ребенка было закономерным. Так, его скульптура «Скорчившийся мальчик» (1530–1534, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) — пример интереса к детской натуре и поисков пластических проявлений сложных состояний. Интерес к ним был обусловлен набиравшими популярность тенденциями натурализма, которые во многом возникли и развивались в искусстве в результате исследований физиогномики Леонардо да Винчи. Его идеи распространились в Ломбардии 1550-х годов и были подхвачены многими авторами [Garrard, 1994, p. 558]. Кстати, среди графических работ мастера много изображений детей, вплоть до тех, что находились в утробе: сидящих, играющих и т.д., которые, правда, сохраняют умиротворение и спокойствие. Известны его изображения взрослых, выражающих разные эмоции, в том числе в виде карикатур с сильным искажением черт лица, часто гипертрофированных. И вновь это «головы», но, правда, взрослых людей.

В свою очередь, упомянутый рисунок Софонисбы Ангуиссолы повлиял на другого итальянского художника — Караваджо (1571–1610). По мнению исследователя творчества мастера Роберто Лонги, тот лег в основу картины «Мальчик, укушенный ящерицей» (1594–1596, Национальная галерея, Лондон) [Longhi, 1998, p. 34]. Но Караваджо не изображает плач. Он трансформирует эмоциональную реакцию в более конкретную — боль. Автор показывает момент укуса, непосредственную реакцию на него, а не последствие в виде плача. И в этом эксперименте он вновь выбирает образ ребенка, вернее подростка, а не взрослого человека, так как представить первых в таком состоянии в то время было более позволительным.

На несколько десятилетий позднее другой мастер из круга Караваджо, возможно Пенсионанте дель Сарачени, создаст несколько версий сходного по идее и композиции произведения под общим названием «Мальчик, укушенный раком» (второе десятилетие XVII века, Музей изящных искусств, Страсбург). Ряд других караваджистов также исполнят жанровые сценки с тем же мотивом, как, например, «Мальчик, укушенный мышью» (неизвестный автор, первая половина XVII века, частная коллекция, Рим) или «Мальчик, пугающий девочку

крабом» (неизвестный автор, первая половина XVII века, коллекция Джозефа Каплана, Чикаго). Это говорит о популярности среди художников XVI–XVII веков и «схемы», и сюжета, а также об их знакомстве не только с картиной Караваджо, но и с работой Ангуиссолы, на которой, кстати, как раз фигурируют ракообразные.

Заключение

Как показало исследование, именно в эпоху Возрождения на фоне развития интереса к эмоциональному миру человека и натурализма возникают образы плачущих детей. Тогда и зарождался детский портрет, в том числе с элементами жанра, в области которого мастера стали целенаправленно искать средства для выражения разных эмоциональных состояний ребенка. Параллельно произошел своеобразный перенос новых моделей поведения детей в искусстве на образы «ангелов-младенцев».

В период Просвещения художники предпочитали изображать не плачущих детей, а находящихся в состоянии печали, так как в силу назидательного контекста они были призваны демонстрировать раскаяние за свои поступки, а также за утраченные добродетели. Исключение составили скульптурные головки, символизирующие двойственность человеческой натуры.

В XIX столетии, наоборот, утверждались образы детей, подчеркнуто нарушающих существующие правила хорошего тона, в том числе в отношении сдерживания эмоций. Плачущий ребенок также стал средством для выражения острой социальной проблематики века, яркий тому пример — творчество отечественных художников-передвижников. (Но, в отличие от ренессансных живописцев, они избегали сильного искажения лиц детей.) В современном искусстве художники также используют плач ребенка как тему и мотив для творчества, часто для выражения протеста против социального неблагополучия, несправедливости. Они отчасти развивают и по-своему интерпретируют то, что было заложено в уже существовавших до них образцах и «схемах».

Список литературы:

- 1 Гераклит: Биографические свидетельства // Платоновское философское общество Санкт-Петербургского государственного университета. URL: <https://plato.spbu.ru/TEXTS/lebedev/geraklit.htm?ysclid=lz8s33vcmt846652895> (дата обращения 15.07.2024)
- 2 Д'Орацио К. История искусства в шести эмоциях / Пер. И. Ярославцева; ред. А. Апалина. М.: Бомбора, 2020. 352 с.
- 3 Дарвин Ч.Р. О выражении эмоций у человека и животных / Пер. с англ. В. Кузина. 4-е изд. М.: Питер, 2013. 315 с.
- 4 Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона, под ред. Н.Н. Кузнецовой // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 385–516. URL: http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1766_laokoon.shtml (дата обращения 22.07.2024).
- 5 Сечин А.Г. «Риторика послушания» Жан-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 2. С. 273–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.207>.
- 6 Brockschmidt R. Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden: Ein Schloss für die Kunst // Tagesspiegel. 17.11.2019. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ein-schloss-fur-die-kunst-6870184.html> (дата обращения 15.07.2024).
- 7 Costa P. Sofonisba Anguissola's Self-portrait in the Boston Museum of Fine Arts // Arte Lombarda. 1999. № 125 (1). P. 54–62.
- 8 Garrard M.D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist // Renaissance Quarterly. 1994, Autumn. Vol. 47. Issue 3. P. 556–622. <https://doi.org/10.2307/2863021>.
- 9 Longhi R. Caravaggio. Ediz. Inglese. Giunti Editore, 1998. 64 p.
- 10 Stanek B. Wizerunek aniola-dziecka w sztuce zachodnioeuropejskiej // Anioly i diabły wobec dzieci / Pod red. J. Stanka, A. Kurzei. Kraków: Oficyna Wydawnicza "Impuls", 2007. P. 129–143.
- 11 Voltaire. Jean qui pleure at qui rit // Voltaire. Œuvres complètes. T. 9. Paris: Garnier frères, 1877. P. 556–558.
- 12 Zarrelli N. A Painting of a Crying Boy Was Blamed for a Series of Fires in the '80s // Atlas Obscura. 2017, April 21. URL: <https://www.atlasobscura.com/articles/crying-boy-painting-fires> (дата обращения 15.07.2024).

References:

- 1 Geraklit: Biograficheskie svidetel'stva [Heraclitus: Biographic Evidence]. *Platonovskoe filosofskoe obshchestvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Platonic Philosophical Society of St. Petersburg State University]. Available at: <https://plato.spbu.ru/TEXTS/lebedev/geraklit.htm?ysclid=lz8s33vcmt846652895> (accessed 15.07.2024). (In Russian)
- 2 D'Oratsio K. *Istoriya iskusstva v shesti ehmotiyakh* [The History of Art in Six Emotions], transl. I. Yaroslavtseva, ed. A. Apalina. Moscow, Bombora Publ., 2020. 352 p. (In Russian)
- 3 Darwin Ch.R. *O vyrazhenii ehmotii u cheloveka i zhivotnykh* [On the Expression of Emotions in Humans and Animals], transl. from English V. Kuzin. 4th ed. Moscow, Piter Publ., 2013. 315 p. (In Russian)
- 4 Lessing G.E. Laokoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii [Laocoon, or On the Boundaries of Painting and Poetry], transl. E. Edelson, ed. N.N. Kuznetsova. Lessing G.E. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1953, pp. 385–516. Available at: http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1766_laokoon.shtml (accessed 22.07.2024). (In Russian)
- 5 Sechin A.G. "Ritorika poslushaniya" Zhana-Batista Greza v kontekste russko-frantsuzskikh khudozhestvennykh svyazei ["The Rhetoric of Obedience" by Jean-Baptiste Greuze in the Context of Russian-French Artistic Relations]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 273–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.207>. (In Russian)
- 6 Brockschmidt R. Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden: Ein Schloss für die Kunst. *Tagesspiegel*, 17.11.2019. Available at <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ein-schloss-fur-die-kunst-6870184.html> (accessed 15.07.2024).
- 7 Costa P. Sofonisba Anguissola's Self-portrait in the Boston Museum of Fine Arts. *Arte Lombarda*, 1999, no. 125 (1), pp. 54–62.
- 8 Garrard M.D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994, Autumn, vol. 47, issue 3, pp. 556–622. <https://doi.org/10.2307/2863021>.
- 9 Longhi R. *Caravaggio*. Ediz. Inglese. Giunti Editore, 1998. 64 p.
- 10 Stanek B. Wizerunek aniola-dziecka w sztuce zachodnioeuropejskiej. *Anioly i diabły wobec dzieci*, pod red. J. Stanka, A. Kurzei. Kraków, Oficyna Wydawnicza "Impuls", 2007, pp. 129–143.
- 11 Voltaire. Jean qui pleure at qui rit. Voltaire. *Œuvres complètes*. T. 9. Paris, Garnier frères, 1877, pp. 556–558.
- 12 Zarrelli N. A Painting of a Crying Boy Was Blamed for a Series of Fires in the '80s. *Atlas Obscura*, 2017, April 21. Available at: <https://www.atlasobscura.com/articles/crying-boy-painting-fires> (accessed 15.07.2024).

УДК 7.067; 7.049.2; 741.5

ББК 85.19; 85.36

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций,
старший преподаватель, Институт истории, Санкт-Петербургский
государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург,
Менделеевская линия, 5
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: индустрия зрелищ, кафе-концерт, рецепция
музыкальных практик, теория рецепции в искусстве, интермедийные
исследования, визуальные коммуникации

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках
научного гранта № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее
репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой
половины XX века».*

Мартынова Дарья Олеговна

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-288-313

Для цит.: Мартынова Д.О. «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века // Художественная культура. 2025. № 1. С. 288–313. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>.

For cit.: Martynova D.O. "Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 288–313. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>. (In Russian)

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Junior Researcher, School of Journalism and Mass Communication, Senior Lecturer, Institute of History, St. Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 5199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: the entertainment industry, reception of musical practices, café-concert, theory of reception in art, intermedia studies, visual communications

The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation within the framework of scientific grant No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Centuries".

Martynova Daria O.

Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19th Century

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

Аннотация. Статья является частью научного проекта, посвященного анализу рецептивных механизмов искусства развлечений в культуре Франции второй половины XIX века. В статье исследуется книга французского композитора и исполнителя кафе-концерта Элуа Уврара (1855–1938) «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года, в которой он проанализировал новые формы культурного зрелища в формирующейся «индустрии звезд». Для создания и кристаллизации амплуа артистов немаловажную роль играла и музыка номеров кафе-концерта. Анализ книги Э. Уврара позволил выявить специфику музыки в этом заведении, музыкальный инструментарий кафе-концерта, имена композиторов, исполнителей, мало известных как отечественным, так и зарубежным исследователям. Материалы этой публикации могут существенно расширить представление об истории музыкальной культуры французского кафе-концерта.

Основная цель статьи — изучение взаимодействия музыкальных средств и языка жестов кафе-концертов на страницах книги Э. Уврара. Для анализа кафе-концертов как индустрии зрелищ некоторые фрагменты текстов Уврара были оценены через концепции Ш. Бодлера о «современности» и Л. Малви о «бытии-под-взглядом». Анализ и критическое осмысление текста Э. Уврара позволили выявить главных артистов кафе-концерта — Паулюса и Иветт Гильбер, узнать специфику создания текстов песен и музыки к номерам популярных артистов. Дополняется информация иными публикациями французских критиков о музыке в кафе-концерте, а также анализом репрезентации музыкальных и танцевальных практик в иллюстрациях Луи Ури к книге.

Abstract. The article is part of a scientific project dedicated to the study of the reception of musical practices in visual culture. The article analyzes the book by the French composer and performer of café-concerts Eloi Ouvrard (1855–1938) *Life in a Café-concert: A Study of Manners* written in 1894 to reveal the hypothesis of the connection between the musical accompaniment of café-concert numbers and the role of artists. The analysis of this book made it possible to identify the specifics of the music of café-concerts, the main musical instruments, and the names of composers and performers of café-concerts which are little known to both Russian and foreign researchers. Not only did Ouvrard classify the genres of songs in the book, but he also analysed the role of the new form of cultural spectacle in the forming 'industry of stars' in the second half of the 19th century. The materials of this article could significantly expand the understanding of the history of the musical culture of the French café-concert.

The main purpose of the article is to study the reception of the interaction of musical culture and the sign language of café-concerts on the pages of the book by E. Ouvrard. To analyse café-concerts as an entertainment industry, some fragments of Ouvrard's texts were evaluated through Ch. Baudelaire's concept of 'modernity' and L. Mulvey's concept of 'being-under-the-gaze'. This was necessary in order to show the uniqueness of the café-concert among other phenomena of entertainment culture. The analysis and critical understanding of Ouvrard's text allowed identifying the main artists of café-concerts, Paulus and Yvette Guilbert, and learning about the specifics of creating lyrics and music for the numbers of popular artists. The information is supplemented by other publications by French critics on the music of café-concerts, as well as by the analysis of the reception of musical and dance practices in Louis Ouri's illustrations for the book.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

Введение

В настоящей статье внимание к кафе-концерту обусловлено тем, что во французском искусстве развлечений второй половины XIX века оно являлось местом притяжения для известных художников, сценаристов и танцоров, пространством, где возникали элементы нового авангардного искусства. В качестве материала исследования выступает книга Элуа Уврара с рисунками Луи Ури, посвященная устройству и организации кафе-концерта, а объектом исследования — трансформации художественной культуры Франции этого периода, обусловившие изменения роли искусства музыки и жестовой системы в публичном пространстве. Тем самым предметом исследования стали рецептивные механизмы (музыкальные и аудиовизуальные средства) в кафе-концерте на страницах и в иллюстрациях анализируемого произведения. Актуальность исследования определяется значительной ролью визуализации музыки для формирования новых художественных и эстетических концепций и подходов в визуальной культуре: так, известно, что символисты и модернисты черпали свое вдохновение из музыкальных произведений, стремились через образно-семантические структуры интерпретировать искусство музыки. В контексте такого внимания к визуализации музыкальных произведений можно вспомнить «Бетховенский фриз» Гюстава Климта (1902, Дом Сецессиона, Вена), в котором художник на теоретической основе текста Рихарда Вагнера «Отчет об исполнении Девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году» (опубликован в 1871 году) иллюстрирует впечатления от прослушивания симфонии. Танцы из кафе-концертов и кабаре выступали для художников подспорьем для создания синестетического произведения, отражающего музыкальный ритм: Джино Северини стремился создать картину, которая станет эквивалентом музыки, запечатлеть через движения танцоров на полотне полифонические и полиритмические ансамбли.

Однако до сих пор и в отечественной, и в зарубежной литературе нет исчерпывающих трудов, посвященных музыке и композиторам кафе-концертов, которые писали аранжировки и тексты песен для певиц, что в совокупности во многом обуславливало и модели их сценического поведения. В современных публикациях культурологов и искусствоведов, посвященных кафе-концерту, вскользь упоминается

роль музыки в этих заведениях, хотя уже из названия популярной интермедии становится понятна значимость музыкальности [Harris, 1989; Gouspy, 2003; Paillet, 2020]. Критики второй половины XIX века отмечают, что авторы песен для кафе-концертов были практически неизвестны даже завсегдатаям этих заведений: «По правде говоря, это простые аранжировщики более или менее известных мотивов. Многие авторы текстов, такие как Ксанроф, Аристид Брюан, Жюль Жуи, сами адаптируют к своим песням какой-либо мотив, часто простую реминисценцию, которая, по крайней мере, не нарушает просодию их стихов, слишком редко соблюдаемую музыкантами» [Joncieres, 1896, p. 111].

Все это и определяет научную проблему настоящей статьи, которая связана с отсутствием осмысления в исследовательском поле влияния музыки на специфику «шоу» в кафе-концертах, в рамках которых не только предполагалось эпатировать зрителей, но и посредством языка тела и нового взгляда на телесность транслировать культуральные тенденции времени. Кроме того, роль искусства музыки в процессах конституирования жестов и амплуа актрис была недооценена даже в момент развития кафе-концерта во второй половине XIX века, как было отмечено выше. Гипотеза настоящего исследования состоит в том, что специфика взаимосвязи музыкального искусства и искусства представления оказала существенное влияние на тенденции развития культуры Франции XIX века, будь то целостное «шоу» в кафе-концертах и амплуа артистов, или изменившееся отношение к вопросам телесности и жестовой системы и их представление в публичном пространстве. Для подтверждения гипотезы в первую очередь необходимо выявить, как артисты и композиторы относились к музыке в кафе-концерте.

Исследовать эту тему можно на примере книги «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» авторства Элуа Уврара (Éloi Ouvrard, 1855–1938). Выбор этого произведения для анализа музыкальных композиций и связи музыки с аудиовизуализациями телами артистов кафе-концерта связан с личностью автора произведения: Элуа Уврар был французским исполнителем, композитором, работавшим в кафе-концертах, изобретателем особого амплуа мужчин-артистов в кафе-концертах, *comique troupière* (комический солдат)⁽¹⁾ [Condemi,

(1) Уврар создал около 800 песен на тему солдатской и крестьянской жизни и музыку к ним.

1992, p. 115; Roynnette-Gland, 2013]. Эти артисты были облачены в военную форму и исполняли ироничные песни, связанные с солдатской жизнью. Роль и значение появления подобных песен в культуре Франции также будут раскрыты в статье. Анализ труда композитора, который работал над созданием музыки для кафе-концертов, позволит понять не только процесс создания музыкальных произведений, но и влияние музыки на артистов и их номера и танцы. Таким образом, целью статьи является изучение рецепции музыкальной культуры и языка жестов кафе-концертов на страницах книги Элуа Уврара как документального источника и как первая попытка осмысления трансформаций художественной культуры Франции.

Новизна исследования обусловлена вниманием к связи музыки и жестов артистов кафе-концерта во время выступления на страницах книги, написанной композитором и исполнителем кафе-концерта. Впервые в отечественной и зарубежной науке будет проанализирован труд Уврара и осуществлен перевод некоторых фрагментов из его труда, посвященных значению музыкальных практик в кафе-концерте. Помимо этого издания материалами для статьи служат публикации из журнала *Le Figaro Illustré*. Из-за малой изученности и отсутствия переводов этих публикаций в статье значительное место уделяется интерпретации оригинальных текстов. Благодаря настоящей публикации в отечественный научный дискурс будут введены имена композиторов кафе-концертов, впервые будут перечислены жанры песен в кафе-концерте, а также описана специфика кафе-концертной музыки.

«Современность» Ш. Бодлера и кафе-концерт

Визуальную культуру второй половины XIX века во Франции характеризует стремление к осмыслению научных и технических открытий и индустриализации, а также к изучению новой городской среды и новых форм развлечений. *Modernité* — понятие, введенное в широкий обиход Шарлем Бодлером [Newmark, 2015–2016], лучше всего описывает специфику периода формирования массовых идеологий. На взгляд автора, именно через *modernité* и можно анализировать кафе-концерт и критические заметки о нем, так как эта концепция обозначает идею действовать в соответствии со своим временем, а не

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

в соответствии с ценностями, которые де-факто считаются «устаревшими».

Кафе-концерт — самое популярное место для досуга парижанина второй половины XIX века, что доказывает постоянное обращение к кафе-концертам мастеров импрессионизма. Это связано с тем, что доступ в кафе-концерт был легче, чем в театр, так как он был свободным. Кроме того, в кафе-концерте почти нет ограничений: можно было пить, курить, веселиться; сами действия артистов предельно партиципаторны, они должны были максимально вовлекать зрителя в представление. Посетители таких заведений не были почти никак ограничены: они могли ругаться, открыто и свободно взаимодействовать с артистами, просить петь и играть их любимые композиции. Такая свобода приводила не только к изменению номеров и музыки в кафе-концерте — исполнитель должен был не просто максимально вовлекать, он должен был апеллировать к коллективному бессознательному, чтобы зритель живо участвовал, проявлял свое дионисийское, — в том числе посредством репрезентации через песни остросоциальных тем, волнующих каждого. Из-за этого деятельность кафе-концерта пытались ограничить: 17 ноября 1849 года в Париже был издан приказ полиции, по которому запрещали политические и аморальные песни, а также хоровые и ансамблевые произведения [Gousry, 2003, p. 31]. С этого момента в кафе-концерте пытались обойти цензурные правила: помимо исполнения артисты стремились воплотить в своем внешнем виде и жестах скрытый смысл композиций, аудиовизуализировать его.

Таким образом, смысл текстов песен был понятен только благодаря жестам артистов, их произношению и интонациям; слова стремились изменять, подражать звукам. По сути, кафе-концерт — одна из первых форм культуры, в которой зарождался модернизм с его радикальными идеями и манифестами, отрицанием традиционных норм и правил. Кафе-концерт — самая яркая форма проявления *modernité*; в нем сочетаются и эскапизм, и вуайеризм — характерные черты «современности» конца XIX века. Кроме того, именно кафе-концерты стимулируют изменение отношения к танцевальной культуре: классические танцы с регламентированными движениями сменяются на предельно чувственные, неконвенциональные па, провоцирующие изменение и музыкального сопровождения,

которое становится синкопированным. Это способствует усилению вовлечения зрителя в «шоу» кафе-концерта: ритмичная, прерывистая музыка, несоблюдение танцевальных норм самими исполнителями стимулировали зрительскую кинесику, желание повторять движения артистов и коллективно танцевать, хаотично, в своей стилистике. Кроме того, подобные изменения впоследствии приводят к появлению «неприличных» музыкальных и танцевальных форм, которые запрещала или порицала своеобразная «полиция нравов» в разных странах: регтайм, фокстрот, кекуок и все формы «животных» танцев.

Таким образом, значительную роль в конституировании тела исполнителя и его репертуаре играла и музыка (в свою очередь движения также задавали изменения в музыке), однако парадокс в том, что при этом именно музыкальное сопровождение в кафе-концертах было самой острой, проблемной и плохо осмысленной темой.

Своеобразие музыки в кафе-концерте

В 1896 году в журнале *Le Figaro Illustré* критик Викторин Жонсьер задает вопрос: «Есть ли музыка для кафе-концерта, как есть музыка для оперы, оперетты или симфонии? Одним словом, имеет ли музыка, которую мы слышим там, свой особый характер, свой особый стиль?» [Joncieres, 1896, p. 110]. Далее Жонсьер указывает, что, по правде говоря, трудно выделить особый жанр музыки как для кафе-концертов, так и для оперы. Однако если в опере, например Р. Вагнера, доминирует неясность, которая не понятна толпам, то в кафе-концерте достаточно сентиментального романса или просто куплета, чтобы привлечь и вовлечь посетителя, что, конечно, предопределено как простотой такой культурной формы, как кафе-концерт, так и определенной карнавальностью кафе-концерта, стремлением к единению, созданию одного организма, соединяющего исполнителя, оркестр и зрителя. Однако не все критики понимали упрощение музыки и танцев, они видели в этом вульгаризацию традиционных форм культуры. «Песнопения наших отцов уступили место грязной песенке, печально гнусавому припеву, весь смысл которого заключается в непристойном слове, долго распространяемом на последние ноты, которые должен проронить хриплый, жалобный, тоскливый и монотонный голос» [Joncieres, 1896, p. 110], — пишет Жонсьер. Такая характеристика

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

очевидно связана с осуждением нарушения традиционных ритмов и введением в слова песен общенной лексики.

Автор описывает и подробности создания музыки и песен: «Песни в стиле бурлеск, в бешеном ритме, с нотками голосов „громовые раскаты“ были изобретением Жозефа Кельма, музыку к которому сочинил Лоран де Рилле... Еще одним большим хитом Джозефа Кельма стал „доктор Изамбар“, чей негромкий, но очень запоминающийся мотив был озвучен его голосом, похожим на трубу, который доминировал над неистовыми духовыми и бас-барабанами в оркестре» [Joncieres, 1896, p. 110]. Так и в книге Уврара в иллюстрациях Луи Ури часто актрисы кафе-концерта изображены с бас-барабанами и барабанами.

Книга Элуа Уврара и индустрия звезд в кафе-концерте

Книга Уврара — уникальный артефакт того времени. Как артист кафе-концерта Уврар приоткрывал сокрытое от глаз публики и даже искушенного критика в создании музыкальных номеров и звезд. Внимание к тексту Уврара во второй половине XIX века доказывает уже тем, что в 1895 году появляется афиша авторства Кандида де Фариа [Faria, 1895], обнаруженная автором статьи в Национальной библиотеке Франции, на которой визуализировано содержание книги «Жизнь в кафе-концерте» Уврара. Обозначено, что это «мемуары» и «изучение нравов», а также визуализированы главные герои книги: сам Уврар, смеющийся и улыбающийся, в сценическом костюме, доминирующий над другими артистами, выбегающими из дверей кафе-концерта, и прославленные артисты кафе-концерта. Среди исполнителей особо узнаваемы три самых популярных артиста: Тереза⁽²⁾ в виде суровой, тучной женщины, Паулюс⁽³⁾ с характерным для него прищуром и Иветт Гильбер⁽⁴⁾ в длинных черных перчатках. Подобная афиша к книге, с изображением шеренги артистов, связана с описанным в самой книге обычаем изображать исполнителей на

(2) Тереза (Thérèse, настоящее имя Désirée Emma Valladon, 1836–1913) — исполнительница песен в кафе-шантанах «Прекрасной эпохи».

(3) Паулюс (Paulus, настоящее имя Jean-Paulin Habans, 1845–1908) — один из самых известных французских певцов «Прекрасной эпохи».

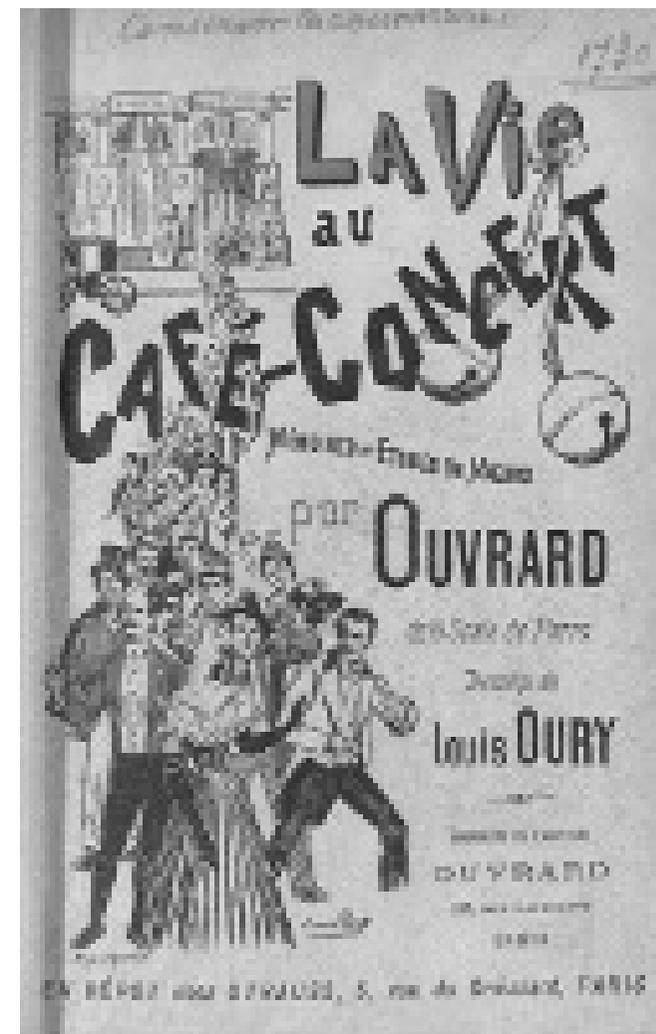
(4) Иветт Гильбер (Yvette Guilbert, 1865–1944) — французская актриса и певица «Прекрасной эпохи», модель французского художника Анри де Тулуз-Лотрека.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



Ил. 1. Кандидо де Фариа. Продается повсюду «Жизнь в кафе-концерте: мемуары и этюды о нравах» Уврара. Рисунки Луи Ури. 1895. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrard%20cafe-concert?rk=85837;2>

Fig. 1. Cândido de Faria. En vente partout La Vie au Café Concert; mémoires et études de mœurs par Ouvrard de la Scala. Dessins de Louis Oury. 1895. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrard%20cafe-concert?rk=85837;2>



Ил. 2. Луи Ури. Обложка книги «Жизнь в кафе-концерте» Элуа Уврара. Источник: *Ouvrard E. La vie au café-concert: études de mœurs. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f1.item#>
Fig. 2. Louis Oury. The cover of the book "La vie au café-concert: études de mœurs" by Eloi Ouvrard. Source: *Ouvrard E. La vie au café-concert: études de mœurs. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f1.item#>

афишах кафе-концертов. Так, директор кафе-концерта Эльдорадо Ренар создал традицию размещать артистов по старшинству на афише: наименее популярный артист занимал на афише последнее место, так что уже по самому визуальному произведению потенциальный читатель мог понять, о ком больше всего будет писать Уврар в своем произведении (пришедший последним занимал последнее место на афише). Уже в этом визуальном произведении видно, что публика приходила именно на артиста и его амплу.

Таким образом, свою книгу Уврар позиционировал не только как мемуары, но и своего рода демонстрацию создания артистических амплуа, песен и музыкальных номеров. Тут важно отметить, что к труду Уврара надо относиться критически: как артист этой формы культуры, он, конечно, стремился показать важность кафе-концерта, его инновационность и преимущества над другими подобными формами. Именно поэтому он и приоткрыл «закулисы», писал о композиторах и артистах, демонстрируя их своеобразие и достоинства (при этом отмечая и формирование звездной индустрии, роль именно артиста и его исполнения для привлечения публики). В труде Уврара отдельные части книги посвящены тому, как создают новую звезду сцены, а в иллюстрациях Луи Ури изображает двух ключевых исполнителей кафе-концертов: Паулюса и Иветт Гильбер.

Действительно, основными в кафе-концерте, конечно, являются певцы, которых директора специально обучали привлекать публику. На обложке книги Уврара представлены узнаваемые популярные артисты кафе-концертов: на первом плане Иветт Гильбер и сам Уврар, на заднем — Тереза, Паулюс и многие другие. Ури также намекает на специфику генезиса кафе-концерта, размещая в названии книги колокольчики, — своеобразная отсылка на народное происхождение подобных заведений, доминирование игрового компонента в программах кафе-концертов.

В самом начале текста Уврар отмечает особую роль кафе-концерта в городской жизни современного парижанина: «Ах, как бы я хотел в сельскую местность, подальше от шума риторелл, ударов бас-барабанов и популярных припевов...» [Ouvrard, 1894, p. 8]. Уврар считает, что зрители не понимают сути выступлений в кафе-концертах, указывая, что концертный исполнитель для публики — не более чем игрушка, марионетка, предмет фантазии [Ouvrard, 1894, p. 10].

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

Подобное описание можно связать с концепцией Л. Малви о бытии-под-взглядом [см.: Mulvey, 1975], суть которой заключалась в том, что артист воспринимает свое тело в качестве контролируемого и пассивного объекта во время выступления, которое должно быть источником как визуального удовольствия, так и удобной призмой, через которую зритель анализирует свой опыт или проецирует на него свои воззрения. В этом и заключается специфика «индустрии звезд», шоу-программ: наделение артиста архетипичными и стереотипными образами, популярными в этот период культуры, что и отмечает в довольно едкой форме Уврар.

Специфика музыки в кафе-концерте по Э. Уврару

Для идентификации себя и своих взглядов с амплуа артиста нужно было усиление, которыми и являлись песни и музыкальное сопровождение. Так, когда Уврар пишет про Паулюса, он выделяет его громкий и звонкий голос: «последний должен занять самое большое место в анналах концерта»; «звонкий голос, словно щелкающий сустав, ловкие жесты, поставленная физиономия, исключительный темперамент»; «ни один певец не мог позволить себе то, что делал Паулюс, даже оперный» [Ouvrard, 1894, p. 14]. Дополняла невротические движения синкопированная музыка. Причем для Уврара музыка для кафе-концертов значимее, нежели классическая музыка: «Классическая музыка настроена на теноров, но я не уверен, что они способны исполнить песни кафе-концерта»; «я убежден, что на второй песне бедный тенор, весь в поту и пыхтящий, как тюлень, попросил бы пощады, в то время как для Паулюса это была игра, и иногда по вечерам он таким образом пел восемнадцать или двадцать песен» [Ouvrard, 1894, p. 15–16]. Такая интерпретация и постоянные выпады в сторону оперных певцов не должны удивлять: если рассматривать кафе-концерт как форму *modernité*, то отказ от классической музыки и выпады против оперных певцов являются отрицанием старых правил и норм исполнения. Уврар демонстрирует, что мастерство не спасет певца в заведении нового типа и нового мира, в котором постоянно нужно удерживать внимание зрителя как исполнением песни, так и подстраиванием собственного амплуа под ее слова и музыку. Именно поэтому сразу же Уврар отмечает и значение аудиовизуализаций для раскрытия музыки

и смысла текста песни: «Паулюс, обретя свой новый жанр, нарушил все традиции, и менее чем за шесть месяцев концерт претерпел полную трансформацию; потребовалось движение... Публика слушала голос, но смотрела на ноги» [Ouvrard, 1894, p. 16]. Паулюс одним из первых понял, что усиление музыки и песен особым амплуа повлияет на публику; прерывистую музыку он дополнял такими же нервными, прерывистыми движениями, привлекавшими и завораживавшими публику. В связи с этим Ури показывает Паулюса в предельно выразительных позах, со сценическими жестами.

Заметными чертами и основным конкурентным способом для звезд, выделяющимися их среди конкурентов, были не только эксцентричный костюм, необычная жестикация, но и репертуар, зависящий от голоса звезды и легко запоминающихся мелодий. Определенная публика приходила на определенный репертуар. Именно поэтому в кафе-концертах и появились особые виды песен, которые и разбил на категории и описал Уврар.

Песенные жанры в кафе-концерте по Э. Уврару

По Уврару репертуар кафе-концертов можно поделить на следующие песенные жанры: духовная песня, которую исполняли «возвышенные» девушки; банальный романс, связанный с бытовыми и любовными темами; нелепая (экстравагантная) песня, которую исполняла артистка-декадентка; популярная веселая песня с запоминающимися словами и музыкой. Автором духовной песни был Рене Эссе, а популярными исполнителями являлись Герни, Ксанров и Меу-Си; популярные же песни были остроумными и основывались на текущих событиях. Для всех жанров Уврар выделяет общий знаменатель — неумелость. Тут важно сделать ремарку, что для Уврара неумелость в песне и музыке — это показатель таланта. На наш взгляд, такое отношение к неумелому исполнению пересекается концептуально с идеями романтических авторов, которые считали, что лучший художник — тот, кто не обладает академической выучкой, например ребенок, что связано с концепцией анамнезиса, припоминания бытия до физической жизни. В такой интерпретации исполнитель был не просто призмой для зрителя, но и тем, кто видел суть проблем, кто переживал и разрешал их, способствовал своеобразному «исцелению»

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

зрителя: посетитель мог выплеснуть свои эмоции и иначе посмотреть на проблемы. Уврар даже утверждает, что можно выделить отдельный песенный жанр под таким названием, характеристикой которого будет отсутствие какого-либо значения. Подобная стратегия связана с концепцией антиэстетики, разрушением раио, использованием свободных ассоциаций и импровизаций, которые также связаны с главенством иррационального над сознательным, приводящим к глубокому пониманию себя и окружающего мира.

При этом популярные песни задуманы для того, чтобы стать запоминающимися и привлекающими, основное в них — припев и простая мелодия. Как пишет Уврар, «для того чтобы песня стала популярной, нужны либо смешная фраза, либо оригинальные и необычные слова, либо веселая и запоминающаяся музыка в стиле Эмиля Шпенцера» [Ouvrard, 1894, p. 248].

В отличие от Жонсьера Уврар призывает читателя своей книги не обвинять авторов легкомысленных куплетов, которые на протяжении месяцев будут петь весь Париж: для создания такого музыкального материала человек должен обладать недюжинным талантом. Например, читаем: «Итак, господа великие авторы, будьте более снисходительны к припеву и больше не закатывайте глаза, когда оказываетесь в присутствии счастливого обладателя такого успеха, потому что ваше отношение отнюдь не свидетельствует о презрении, напротив, демонстрирует досаду» [Ouvrard, 1894, p. 250]. В какой-то степени такие комментарии могут свидетельствовать об отношении Уврара к профессиональным исполнителям: соблюдение правил ограничивает их талант.

Отображение жестов артиста в музыке и песнях кафе-концерта

В творческом плане авторам кафе-концерта работалось труднее всего, так как песни для таких заведений исчисляются сотнями и каждый раз композитору и автору слов нужно вновь делать открытие, способное удивить публику. В этом контексте Уврар упоминает особый жанр во французских песнях — «пилу», *chanson scie* — песню с повторяющимися глуповатыми выражениями или словами [Ouvrard, 1894, p. 252; Harris, 1989, p. 345]. С исполнением таких песен он связывал успех Паулюса — звезды кафе-концерта, исполнителя и композитора.

Кроме того, из подобных описаний Уврара можно выделить два особо значимых типа артиста: исполнителя экстравагантной песни и исполнителя так называемой «духовной» песни — главных звезд кафе-концерта этого периода. Именно на двух типах исполнителей и строит свой текст Уврар: на Паулюсе и Иветте Гильбер. Репертуар и манера поведения этих артистов были призваны разыгрывать невзгоды повседневной жизни, репрезентировать нравы того времени. Для этого они усиливали свои песни сценическими амплуа: Паулюс был экспрессивен; Иветт Гильбер⁽⁵⁾, напротив, была предельно спокойна, казалось, ее тело доведено до предела, истощено.

Можно заметить, что такое разграничение исполнения связано с именем другой певицы, вскользь упоминаемой Увраром, Терезы [Ouvrard, 1894, p.13], грубой и близкой к народу. Она специально заимствовала тирольский акцент в своих песнях для придания им грубоватого оттенка, стремилась сделать песни «тягучими», а мелодии «извилистыми» [Gouspy, 2003, p. 30]. Ее исполнение характеризуют быстрые переходы, частая смена регистров, она нередко переходила от обычного грудного голоса к фальцету. Кроме того, она была одной из первых исполнительниц, кто ввел сленг в куплеты. Своеобразная «простота» Терезы и внедрение специфичной лексики способствовали и изменению музыки: в ней чувствовалась та же небрежность, развязность, свойственная поведению артистки. Как писал Жонсьер, «в своей простодушной манере она все еще сохраняла беззаботный ритм старой французской песни, который, увы, исчез, уступив место душераздирающей псалмодии плача» [Joncieres, 1896, p. 111] (в последнем словосочетании чувствуется отсылка к Гильбер). Действительно, Тереза в этот период «пыталась подражать старинным французским песням XVIII века», как впоследствии и Гильбер, что, к слову, «вызывало восхищение у музыканта М. Равеля» [Gouspy, 2003, p. 36].

«У Терезы гротеск сменялся комизмом, гримаса заменяла игру физиономией, язвительность — да простят мне это выражение — заставляла забыть очарование голоса. Потому что, надо признать, у Терезы от природы был голос очень приятного тембра и замечательной

(5) Иветт Гильбер, например, использует свою известность, чтобы опубликовать несколько работ, посвященных исполнительству [Guilbert, 1927].

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

гибкости. Она исполняла некоторые группетки с особой аккуратностью, тем более что никогда не изучала певческое искусство» [Joncieres, 1896, p. 111]. Гильбер же отдавала предпочтение дикции и тексту [Klein, 1989, p. 135], а также пыталась показать себя с помощью одежды: она была облачена в неизменные черные перчатки и платье с глубокими вырезами спереди и сзади.

Гильбер постоянно изображала из себя разных людей: например, в композиции «Девственницы» она пытается имитировать женщин, не знающих любви, с помощью ряда уловок. Она шепчет запретные слова или кашляет на месте намеренно пропущенных запрещенных слов, а музыка при исполнении этой песни была медленная и повторяющаяся, чтобы «передать суровость девственниц» [Harris, 1989, p. 344]. С помощью музыки и дикции Гильбер создавала нового «персонажа» и демонстрировала свое отношение к нему. В песне «Я стерва» ее голос был томным, протяжным, она пыталась имитировать пьяного человека. Его трудности с речью также выражаются в резком изменении высоких и низких частот под быструю музыку (быстрый ритм затрудняет соблюдение четкой дикции) [Gouspy, 2013, p. 34]. В этом исполнении комический эффект создается из-за пародии на пьяную женщину, что приводит к удивительным вокальным эффектам [Harris, 1989, p. 347]. Такая амбивалентность Иветт Гильбер представлена и на рисунке Луи Ури: он изображает кафе-концерт (очевидно, это «Эльдорадо», так как надпись на рисунке гласит «Сегодня Иветт Гильбер в „Эльдорадо“»), напротив которого представлен плакат с застывшей в болезненной и драматичной позе Гильбер, а рядом девушка в сценическом костюме, напоминающая прославленную артистку, колотит в барабаны, зазывая на шоу [Ouvrard, 1894, p. 23].

Жонсьер также подчеркивает, что ленивая дикция и ровный голос Гильбер вызывают восхищение. По его мнению, ни одна из певиц не могла достичь того же, чего достигла она: «Гильбер полностью изменила способ исполнения песни»; «ее протяжный монотонный тембр усиливает кажущуюся бессознательность» [Joncieres, 1896, p. 112]. При этом по тексту Жонсьера мы узнаем, что Гильбер — уникальная артистка, поэты и певцы сами платят, чтобы написать для нее стихи и музыку, адаптируют к стихам мелодии и, наоборот, стремятся при написании музыки соответствовать просодии. Дополняет эту характеристику и Уврар, который посвящает несколько страниц Гильбер.

Он указывает, что певица подробно расскажет историю, состоящую всего из трех или четырех куплетов. Она выявит мельчайшие нюансы, извлечет суть из каждой ситуации; но, поскольку эта песня воспринимается зрителем как шутка, пустяк, то посетитель поймет всю серьезность разыгрываемой сцены [Ouvrard, 1894, p. 26–30].

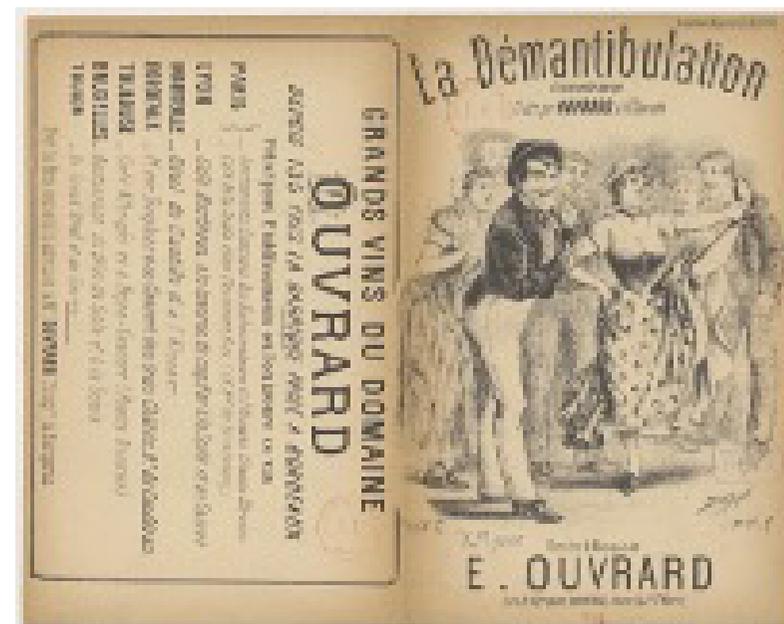
При этом Жонсьер выделяет, как и Уврар, Паулюса, указывая, что тот эпилептический фарс, который характеризует кафе-концерт, возник из-за него. Под эпилептическим фарсом Жонсьер подразумевает включение в песни набора плоских шуток, двусмысленных грубостей и наложение этих слов на музыку в ритме марша, которая позволяет певцам двигаться в такт во время припева.

Критика музыки и представлений кафе-концерта

Из-за обилия жанров и амплуа до реформ Паулюса было востребовано множество композиторов; каждый песенный жанр нуждался в своем композиторе. При этом песня имеет успех только тогда, когда ее исполняет известный певец. Жонсьер объясняет это тем, что некоторые работы в театре до сих пор называются именами выдающихся артистов, каждый жанр в кафе-концерте получил название по имени, кто его создал. О мужчине говорят: «Он поет а-ля Паулюс, Либер, Бурж или Полин»; о женщине: «Она поет а-ля Иветт Гильбер». У каждого певца, который хоть немного известен, есть свой особый репертуар и свой любимый редактор. Репертуар Паулюса наиболее известен. Бурж, Уврар и Кловис специализируются на песнях для пьяниц; Либерт открыл тип молодых дебилов [Joncieres, 1896, p. 111].

Здесь важно обратить внимание на появление песен очевидно социальных: амплуа пьяниц, душевнобольных наводнили кафе-концерты. Вероятнее всего, это можно связать с тем, что введение себя в поле маргинального позволяло певцам произносить или аудиовизуализировать своим телом неудобные или табуированные темы. Кроме того, это связано и с возросшим социальным спросом на алкогольные напитки, а также с проблемой положения душевнобольных в лечебницах. Сам Уврар, комический труппье, создавал популярные песни на манер военного музыкального фольклора в период между 1875 и 1880 годами. Распространение такого жанра связано с революциями

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



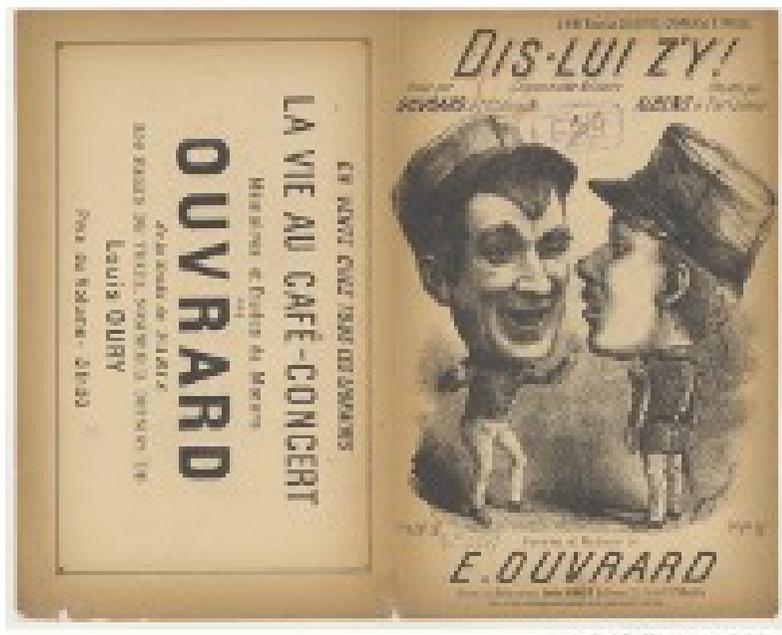
Илл. 3. Элуа Уврар. Демонтаж: комедийная песня. Париж: Издатель Эмиль Бенуа, 1894.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955>

Fig. 3. Eloi Ouvrard. La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]. Paris, Emile Benoît, 1894. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955>

(1848, 1870) и франко-прусской войной (1870–1871), от которых Франция не могла оправиться долгое время. Так, в 1894 году были изданы музыка и текст песни Уврара под названием «Демонтаж: комедийная песня (крестьянская paysannerie)» [Ouvrard, 1894], перед которыми было размещено изображение автора: Уврар представлен здесь в образе смешливого, задорного человека, трикстерного персонажа, хитро подмигивающего зрителю и указывающего на крестьянку, имитирующую канкан и неприлично закинувшую ногу.

В 1895 году был опубликован текст и музыка Уврара на произведение «Скажи ему: военная песня», исполненное Альбенсом из Паризианы: здесь так же изображен Уврар в военной форме и со своими фирменными движениями — подмигивающим и указывающим другому солдату в сторону [Ouvrard, 1895].



Ил. 4. Гюстав Донжан. Иллюстрация к песне «Скажи ему: военная песня». Слова и музыка Э. Уврара; создана Увраром в «Эльдорадо», спета Альбенсом в «Паризиане». Париж: Издатель Эмиль Бенуа, 1895. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b>

Fig. 4. Gustave Donjean. Illustration to the song "Dis-lui z'yl: chansonnette militaire". Words and music by E. Ouvrard; created by E. Ouvrard in "Eldorado", sung by Albens in "Parisians". Paris, Emile Benoît, 1895. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b>

Подобных публикаций, визуализирующих смысл песни, было много: например, в 1877 году опубликованы текст и музыка «Баллады о выщербленном черепе: эксцентричная музыка» авторства Рене де Сен-Преста, Поля Бурже и Уврара, где изображен туземец, венчающий европейца снятым скальпом вместо скинутого последним цилиндра. В некоторой степени скабрёзный образ Уврара был определен его жанровым репертуаром и музыкой, что отмечали и критики, писавшие, что он был неугомонным и обладал «удивительно обезьяноподобной внешностью, насаженной на пучок нервов» [см. подробнее: Gordon, 2013, p. 200–215]. Вероятнее всего, подобные характеристики проистекали из попыток объяснить те или иные принципы создания композиций в книге Уврара. И он намеренно

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



Ил. 5. Луи Ури. Иллюстрация из книги «Жизнь в кафе-концерте» Элюа Уврара. Источник: Ouvrard E. La vie au café-concert: études de moeurs. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894. P. 139. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f141.item>

Fig. 5. Louis Ouri. Illustration from the book "La vie au café-concert: études de moeurs" by Eloi Ouvrard. Source: Ouvrard E. La vie au café-concert: études de moeurs. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894, p. 139. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f141.item>

посвящает в книге отдельную главу анализу и критике современной ему прессы [Ouvrard, 1894, p. 137].

Выделяя среди остальных журналов, пишущих о кафе-концерте, «Флейту», Уврар указывает, что многие газеты стремятся взять на себя роль «отражения правды о кафе-концерте», становясь своеобразным надзорным органом над популярным зрелищем. Уврар пишет: «Плохая певица, у которой нет ни игры, ни голоса, ни дикции, ни манеры держаться, придет и споет вам еврейку или африканку... В то время как г-жа Иветт Гильбер или г-жа Джудик придут и изящно споют вам простую песенку, они будут творить маленькое искусство!.. Оперная

певица сможет надрать вам уши... она занимается большим искусством. Она ни за что не последует замыслу автора, она не проявит ни малейшего чувства, ничего, она поет оперу; она творит великое искусство!» [Ouvgard, 1894, p. 136–138]. Этот комментарий в сторону прессы был дан, чтобы показать, что журналисты не могут по достоинству оценить талант кафе-концертных исполнительниц, которые экспрессивнее и чувственнее, вне каких-либо конвенций, исполняют песни. Для Уврара все регалии и должности — мишура, которая заслоняет истинный талант. Это пытался показать и иллюстратор Ури: он изобразил новую звезду кафе-концерта [Ouvgard, 1894, p. 139]. Перед читателем предстает Венера с картин С. Боттичелли, за спиной которой звезда, в руках — зеркало, где отражается и проецируется в зал слово «Правда». Свет от зеркала, как и сама «новая Венера», пугают музыкантов в оркестровой яме, разбегающихся от новоявленной артистки.

Заключение

В целом, проанализировав и сравнив книгу Уврара с заметкой о музыке в кафе-концерте, связанными с кафе-концертом иллюстрациями, можно понять, что смущало критиков в музыке кафе-концертов и почему ее не стремились изучать. Артист кафе-концерта — своего рода синтез всего того, что зритель любит в индустрии зрелищ. Артист веселил, задавал атмосферу в зале, подстраивался под публику, так же и в музыке — именно артист определял мелодию, которая должна была вовлекать зрителя в действие. Доминировали в кафе-концерте песни-«пилы» с запоминающимися припевами, которые в основном исполнялись под духовые инструменты, бас-барабаны и барабаны. Выступление артиста превращалось в своего рода шоу, в рамках которого он искал пути обхода цензурных правил, чтобы эпатировать публику, манифестировать своим телом провокационные взгляды на те или иные явления культуры.

В зависимости от амплуа искажалась мелодия или происходило столкновение жестких ритмов, крик или пение заменяли или имитировали собой музыкальные инструменты. При этом от музыки могли зависеть просодии и наоборот, а также — наряд и жесты артиста, которые проясняли скрытый в словах песни смысл, аудиовизуализировали

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

его. Подобное подстраивание жестов под музыку и наоборот можно связать с концепцией Лауры Малви о бытии-под-взглядом: артист позволял зрителю проецировать на себя все представления о репрезентируемом трикстерном персонаже. Музыка усиливала этот эффект: синкопы, намеренные ошибки создавали эффект импровизации, алогичного повествования, свободных ассоциаций, что затрагивало бессознательное посетителя. Именно поэтому, как Элуа Уврар, артисты чаще были не только исполнителями, но и композиторами, авторами слов. Важным дополнением к текстам Уврара являются рисунки Ури, которые проясняют комментарии композитора по поводу формирования «фабрики звезд» и специфики современных исполнителей, ярко изображают механизм аудиовизуализаций телами артистов. Уврар же демонстрирует не только проблемы, связанные с кафе-концертами (предвзятое освещение феномена заведения в прессе, непонимание специфики работы артистов и создания музыки, в целом самого шоу), но и жизнь артистов, жанры их песен, амплуа, специфику управления индустрией зрелищ, что доказывает важность изучения этого труда при анализе музыки в популярных развлекательных заведениях второй половины XIX века. Однако необходимо сделать ремарку, что труд Уврара — глубоко личное произведение, связанное с его рефлексией на тему положения и признания артиста и композитора кафе-концерта, в связи с чем многие его выпады и комментарии в адрес классической культуры не совсем объективны. При этом стоит помнить, что кафе-концерт — молодая форма зрелищной культуры, критические подходы к которой не были сформулированы на момент публикации рассматриваемой книги, поэтому труд Уврара — своеобразное проявление бодлеровской *modernité*, выступающей против архаизированных форм культуры.

Список литературы:

- 1 Condemi C. *Les cafés-concerts: Histoire d'un divertissement, 1849–1914*. Paris: Quai Voltaire, 1992. 207 p.
- 2 Faria C., de. *En vente partout La Vie au Café Concert; mémoires et études de moeurs par Ouvrard de la Scala*. Dessins de Louis Oury. Prix du volume 3f 50 [...] En dépôt chez Strauss, 5 rue du croissant, Paris: [affiche] impr. Delanchy, 1895. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrare%20cafe-concert?rk=85837;2> (дата обращения 15.10.2024).
- 3 Gordon R.B. *De Charcot à Charlot: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 238 p.
- 4 Gouspy C. La représentation des chanteuses au café-concert: les genres de la romanière comique et de la diseuse // *Volume!* 2003. № 2. P. 27–39.
- 5 Guilbert Y. *La chanson de ma vie (Mes mémoires)*. Paris: Grasset, 1927. 320 p.
- 6 Harris G. But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert // *New Theatre Quarterly*. 1989. Vol. 5. Issue 20. P. 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>.
- 7 Joncieres V. La musique de Café-Concerts // *Le Figaro illustré*. 1896. Janvier 01. P. 110–112.
- 8 Klein J.-C. *Florilège de la chanson française*. Paris: Bordas, 1989. 254 p.
- 9 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Screen*. 1975. № 16 (3). P. 6–18.
- 10 Newmark K. Now You See It, Now You Don't: Baudelaire's "Modernité" // *Nineteenth-Century French Studies*. 2015–2016. Vol. 44. № 1–2. P. 1–24.
- 11 Ouvrard E. La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]. Paris: Emile Benoît, 1894. 3 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955> (дата обращения 15.10.2024).
- 12 Ouvrard E. *La vie au café-concert: études de moeurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894. 276 p.
- 13 Ouvrard E. *Dis-lui z'y!: chansonnette militaire*. Paris: Emile Benoît, 1895. 3 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b> (дата обращения 15.10.2024).
- 14 Paillet C. Bâtir la catégorie du populaire au café-concert // *Recherches en danse*. 2020. № 9. <https://doi.org/10.4000/danse.3572>. URL: <http://journals.openedition.org/danse/3572> (дата обращения 10.10.2024).
- 15 Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire // *Romantisme*. 2013. № 161 (3). P. 45–59. <https://doi.org/10.3917/rom.161.0045>.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

References:

- 1 Condemi C. *Les cafés-concerts: Histoire d'un divertissement, 1849–1914*. Paris, Quai Voltaire, 1992. 207 p.
- 2 Faria C., de. *En vente partout La Vie au Café Concert; mémoires et études de moeurs par Ouvrard de la Scala*. Dessins de Louis Oury. Prix du volume 3f 50 [...] En dépôt chez Strauss, 5 rue du croissant, Paris: [affiche] impr. Delanchy, 1895. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrare%20cafe-concert?rk=85837;2> (accessed 15.10.2024).
- 3 Gordon R.B. *De Charcot à Charlot: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. 238 p.
- 4 Gouspy C. La représentation des chanteuses au café-concert: les genres de la romanière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2003, no. 2, pp. 27–39.
- 5 Guilbert Y. *La chanson de ma vie (Mes mémoires)*. Paris, Grasset, 1927. 320 p.
- 6 Harris G. But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 1989, vol. 5, issue 20, pp. 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>.
- 7 Joncieres V. La musique de Café-Concerts. *Le Figaro illustré*, 1896, Janvier 01, pp. 110–112.
- 8 Klein J.-C. *Florilège de la chanson française*. Paris, Bordas, 1989. 254 p.
- 9 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, no. 16 (3), pp. 6–18.
- 10 Newmark K. Now You See It, Now You Don't: Baudelaire's "Modernité". *Nineteenth-Century French Studies*, 2015–2016, vol. 44, no. 1–2, pp. 1–24.
- 11 Ouvrard E. *La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]*. Paris, Emile Benoît, 1894. 3 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955> (accessed 15.10.2024).
- 12 Ouvrard E. *La vie au café-concert: études de moeurs*. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894. 276 p.
- 13 Ouvrard E. *Dis-lui z'y!: chansonnette militaire*. Paris, Emile Benoît, 1895. 3 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b> (accessed 15.10.2024).
- 14 Paillet C. Bâtir la catégorie du populaire au café-concert. *Recherches en danse*, 2020, no. 9. <https://doi.org/10.4000/danse.3572>. Available at: <http://journals.openedition.org/danse/3572> (accessed 10.10.2024).
- 15 Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire. *Romantisme*, 2013, no. 161 (3), pp. 45–59. <https://doi.org/10.3917/rom.161.0045>.

УДК 78.03
ББК 85.318

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-6688-3286

ResearcherID: AAS-8169-2021

Scopus Author ID: 57215201580

helen@inrock.ru

Ключевые слова: Ян Юханссон, шведский джаз, фольклор, этно-джаз, нордик-джаз

Савицкая Елена Александровна

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-314-349

Для цит.: Савицкая Е.А. От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона // Художественная культура. 2025. № 1. С. 314–349. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-314-349>.

For cit.: Savitskaya E.A. From *Jazz på svenska* to *Jazz på ryska*: The Author's View on Folklore in the Works by Jan Johansson. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 314–349. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-314-349>. (In Russian)

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-6688-3286

ResearcherID: AAS-8169-2021

Scopus Author ID: 57215201580

helen@inrock.ru

Keywords: Jan Johansson, Swedish jazz, folklore, ethno-jazz, Nordic jazz

Savitskaya Elena A.

From *Jazz på svenska* to *Jazz på ryska*: The Author's View on Folklore in the Works by Jan Johansson

Аннотация. Ян Юханссон (Jan Johansson, 1931–1968) — один из крупнейших представителей шведского джаза, пианист, аранжировщик, композитор, создатель национальной джазовой школы. За свою недолгую жизнь — всего 37 лет — музыкант сделал множество интересных записей, положил начало традиции джазовых обработок фольклора в североевропейском джазе. Ян Юханссон широко известен как автор альбомов *Jazz på svenska* (1964) и *Jazz på ryska* (1967), в которых аранжировал популярные народные мелодии в джазовом ключе. В статье прослеживаются различные подходы к фольклорному материалу в джазе, типы аранжировок и приемы тематического развития, отмечается разница в обращении с народными первоисточниками в «шведском» и «русском» альбомах. Выявляются отличительные черты стиля Юханссона в этих работах — сдержанность звучания, рафинированность исполнения, отточенность фразировки, опора на мелодические и ладовые особенности шведской народной музыки. При этом творчество музыканта выходит далеко за пределы этно-джаза, охватывая широкий диапазон стилей и направлений, которые также освещаются в статье. Выявляется роль записей Юханссона в дальнейшем развитии скандинавского джаза, в частности в становлении такого течения, как нордик-джаз.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Abstract. Jan Johansson (1931–1968) was one of the most prominent representatives of Swedish jazz, pianist, arranger, composer, and founder of the national jazz school. During his short life — only 37 years — the musician made many interesting recordings and started the tradition of jazz arrangements of folklore in Northern European jazz. Jan Johansson is widely known as the author of the albums *Jazz på svenska* (1964) and *Jazz på ryska* (1967), in which he arranged popular folk melodies in a jazz key. The article traces various approaches to folklore material in jazz, types of arrangements and methods of thematic development, and notes the difference in the treatment of folk sources in the ‘Swedish’ and ‘Russian’ albums. The distinctive features of Johansson’s style are revealed in these works: restrained sound, refined performance, precise phrasing, and reliance on the melodic and modal features of Swedish folk music. Meanwhile, the musician’s work goes far beyond ethno-jazz, covering a wide range of styles and trends, which are also discussed in the article. The author reveals the role of Johansson’s recordings in the further development of Scandinavian jazz, in particular, in the formation of such a trend as Nordic jazz.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Введение

Статья посвящена творчеству Яна Юханссона (Jan Johansson, 1931–1968) — одного из крупнейших представителей шведского джаза, пианиста, аранжировщика, композитора. Несмотря на признание Юханссона в качестве создателя шведской национальной джазовой школы, его творческое наследие представляется недостаточно исследованным, а обширные творческие связи и влияния могут рассматриваться в качестве важного объекта для изучения североевропейского джаза в целом. Основное внимание в данной статье будет сосредоточено на диалоге музыки Юханссона со шведским фольклором: это взаимодействие дало импульс к рождению целого направления в популярной музыке Скандинавии, связанного с обращением к народной культуре. Однако этим вектором художественная деятельность известного шведского джазмена отнюдь не ограничивается. Постараемся создать объемный творческий портрет Яна Юханссона на основе анализа наиболее ярких из его разнохарактерных работ.

Несмотря на общепризнанный вклад в искусство, о жизненном пути музыканта известно не так много. Даже в век интернета и персональных сайтов события его творческой биографии приходится собирать буквально по крупицам⁽¹⁾. Будучи человеком непубличным и полностью погруженным в художественный процесс, Юханссон не прославился какими-либо скандалами или громкими высказываниями. Лучше всего о музыканте говорят его записи, которые ярко отражают его стилевую эволюцию.

Персонально Юханссону на сегодняшний день посвящена монография Jan Johansson: A Visionary Swedish Musician шведского музыковеда, профессора Уппсальского университета Эрика Шельберга [Kjellberg, 1998]. Исполнительская манера Яна Юханссона и его роль в развитии скандинавского джаза, а также отдельные альбомы становятся предметом рассмотрения в крупных джазовых изданиях: международном англоязычном ресурсе All About Jazz [Mosey, 2008; Patterson, 2008], старейшем шведском джазовом журнале Orkester

[Sandberg, 2017] и др. Глубиной и содержательностью отличаются аннотации авторитетного музыкального критика Ингмара Гланселиуса к альбомам Jazz på svenska, Jazz på ryska [Glanzelius, 1962; Glanzelius, 1964; Glanzelius, 1967] и др. Вклад Юханссона отмечен в теле- и радиопередачах о шведском джазе⁽²⁾.

Портрет на фоне золотого века шведского джаза

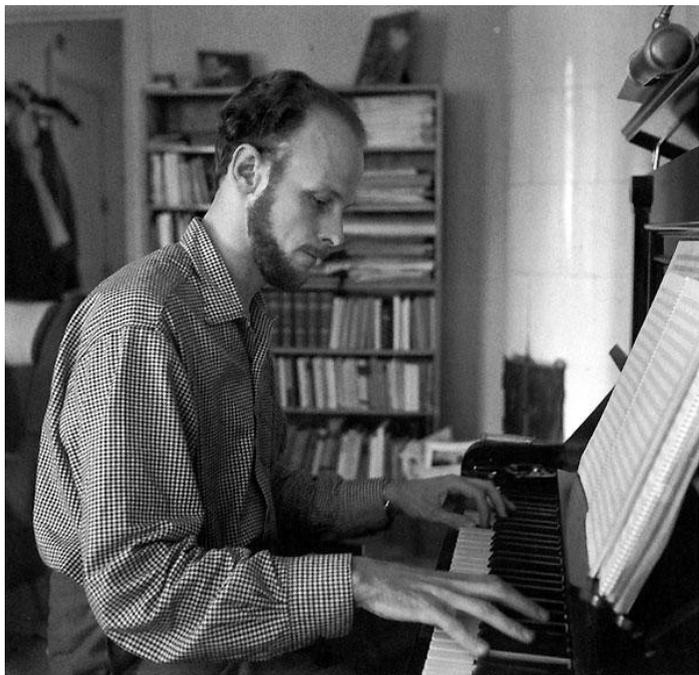
Стоит хотя бы кратко обозначить тот путь, который шведский джаз прошел до начала 1960-х. Джаз в Швеции появился в 1920-е годы и поначалу развивался под сильным влиянием джаза американского. Однако шведские артисты сразу заявили о себе как перспективные и одаренные музыканты, получая приглашения к сотрудничеству от прославленных американских джазменов. Например, кларнетист Стан Хассельгард (Stan Hasselgard) играл в конце 1940-х годов в оркестре Бенни Гудмена, саксофонист и кларнетист Арне Домнерус (Arne Domnérus), создатель одного из самых известных в Швеции джаз-оркестров, сотрудничал с Чарли Паркером.

Золотым веком джаза в Швеции называют 1950-е — начало 1960-х. Баритон-саксофонист Ларс Гуллин (Lars Gullin) — одна из важнейших фигур в шведском джазе — стал первой европейской джазовой звездой, чьи записи вошли в американские джаз-чарты. Певица Алис Бабс (Alice Babs) работала с Дюком Эллингтоном, высоко оценившим ее талант. Органистка Мерит Хеммингсон (Merit Hemmingson), вернувшись из длительной «стажировки» в Штатах с ансамблем темнокожих джаз-исполнительниц, покоряла просторы родной страны со своим шведско-американским проектом. В Швеции выступали звезды американского джаза, такие как Оскар Питерсон, Стэн Гетц, Бен Вебстер, Арт Фармер, Майлз Дэвис и многие другие. Стокгольмский клуб Nalen стал Меккой, в которую стремились как заезжие гастролеры, так и местные музыканты, все в большей степени утверждавшие себя как артисты мирового уровня.

(1) Один из источников — весьма немногословный официальный сайт Яна Юханссона. URL: <http://www.janjohansson.org/index.html>.

(2) См., например, 6-серийный ТВ-сериал Svensk Jazz (о нем: https://www.imdb.com/title/tt24252090/episodes/?ref_=tt_eps_sm).

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона



Ил. 1. Ян Юханссон у себя дома. 1965. Фото: Леннарт Хови (Lennart Håwi).
Общественное достояние
Fig. 1. Jan Johansson at home. 1965. Photo: Lennart Håwi. Public property

Тогда же обозначается и стремление шведского джаза найти собственное лицо. Одной из значимых вех на этом пути стал совместный альбом певицы Моники Зеттерлунд (Monica Zetterlund) и американского пианиста Билла Эванса (Waltz for Debby, 1962), где в череде джазовых стандартов прозвучал и ряд авторских обработок шведских народных песен. Однако в этот момент пианист Ян Юханссон, следуя своим путем, уже записывал собственные обработки фольклора — первые эксперименты относятся к 1961 году. К ним Юханссон пришел после череды вполне успешных работ на ниве традиционного джаза, в том числе в сотрудничестве с известными зарубежными музыкантами.

Ян Юханссон родился 16 сентября 1931 года в Сёдерхамне, небольшом городе на юго-востоке Швеции. С 11 лет он обучался игре на фортепиано, интересовался также гитарой, аккордеоном и органом, слушал классическую музыку. Однако увлечение джазом в подростковом возрасте переключило его на свинг и бибоп. В начале

1950-х Юханссон переехал в Гётеборг, чтобы учиться на инженера-электротехника в техническом университете. Здесь он продолжал заниматься музыкой, выступая с разными составами, в том числе как участник квинтета под руководством контрабасиста Гуннара Йонсона (Gunnar Johnson).

Сильно повлияла на Юханссона встреча с американским саксофонистом Стэном Гетцем (Stan Getz). Вскоре Ян бросает учебу, чтобы отдавать музыке все свое время. Он переезжает в Копенгаген, где выступает и записывается с местными и заезжими джазовыми звездами. Юханссон становится первым европейским музыкантом, которого пригласили на концерт из серии Jazz at the Philharmonic, организованный известным американским продюсером Норманом Гранцем.

Самые ранние работы Юханссона — это записи со Стэном Гетцем: Imported from Europe (Verve, 1959) и Stan Getz at Large (2LP, Verve, 1960). На первой пластинке Юханссон участвует только в трех треках, на второй же, двойной, записанной в 1959 году в Копенгагене, — он уже полноправный участник международного состава, куда также вошли американский контрабасист Дэниэл Джордан (Daniel Jordan) и датский барабанщик Вильям Шёпффе (William Schiøpffe). Эти двое музыкантов успели записаться и с самим Яном Юханссоном в составе его трио. Выступал он и со своими соотечественниками — басистом Стуре Нурдином (Sture Nordin) и ударником Эгилем Юхансеном (Egil Johansen). Оба эти состава запечатлены на пластинке Younger Than Springtime с интерпретациями американских джазовых стандартов (на том же альбоме Юханссон записан и как участник квартета шведского саксофониста Арне Домнеруса). Записи сделаны в 1959–1960 годах, но увидели свет только в 1972-м.

Из пианистов, как отмечают музыкальные критики, на творческую манеру Юханссона повлияли Арт Тейтум, Джон Льюис (Modern Jazz Quartet), а позже Оскар Питерсон и Уинтон Келли. Ирландский исследователь Иэн Паттерсон высказывает предположение о том, что на раннем этапе творчества на Юханссона мог воздействовать стиль американского темнокожего джаз-пианиста Ахмада Джамала (Ahmad Jamal), притом что манера шведского исполнителя с самого начала отличалась своеобразием: «Юханссон, однако, даже в ранних записях конца пятидесятых обладал оригинальным голосом. Его фразировка

и чувство времени были его собственными; его легкость прикосновения в сочетании со смелой и впечатляющей атакой порождали свинг. На мой взгляд, это контрастное касание клавиш, очень личное чувство пространства и времени и несомненная виртуозность напоминали, по крайней мере по духу, Ахмада Джамала» [Patterson, 2008]. Сказанное может быть справедливо, учитывая, что некоторые композиции Джамала (New Rhumba) Юханссон исполнял на концертах.

В 1961 году Юханссон возвращается в Швецию и селится в местечке Уппландс Весбю близ Стокгольма, где живет вплоть до безвременного ухода в 1968 году. В эти годы он очень продуктивно работает, выступает, записывается. Под его именем вышло около двадцати пластинок, в том числе 8 bitar Johansson (1961), Innertrio (1962), Jazz på svenska (1962–1964), Rörelser (1963), In pleno (1964), Barnkammarmusik (1966, совместно с трубачом и аранжировщиком Бенгтом-Арне Валлином (Bengt-Arne Wallin)), Jazz på ryska (1967), Musik genom fyra sekler (1968), Svend Asmussen, Jan Johansson spelar jazz på ungerska (1968, совместно с датским скрипачом Свендом Асмуссеном), Den korta fristen (1967–1968) и другие.

9 ноября 1968 года Ян Юханссон погиб в автокатастрофе в Швеции по дороге на собственный концерт, который должен был состояться в церкви в Йончёпинге.

Юханссон при жизни и посмертно был удостоен множества наград, в том числе Grammy, стал обладателем «золотых» и «платиновых» дисков. Его альбомы переиздаются, выходят и ранее неизвестные архивные записи. Сегодня имя Яна Юханссона остается одним из самых известных в области шведского джаза. Он продолжает вдохновлять музыкантов на творчество, в том числе на эксперименты с народной музыкой, олицетворяет собой целое направление — нордик-джаз, являет собой эталон скандинавского джазового саунда. Согласно ресурсу Swedish Music Information Centre, альбом Jazz på svenska на сегодняшний день продан тиражом более 400 000 копий и остается самым известным и коммерчески успешным шведским джазовым релизом [см.: Patterson, 2008].

Сыновья Юханссона Андерс и Йенс стали востребованными рок-музыкантами. Барабанщик Андерс Юханссон (Anders Johansson) больше всего известен по работе со шведской хэви/пауэр-группой Hammerfall и гитаристом Ингви Мальмстином (Yngwie Malmsteen).

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Клавишник Йенс Юханссон (Jens Johansson) проявил себя в финской пауэр-метал-группе Stratovarius, играл вместе с братом у Ингви Мальмстина, участвовал в современном составе группы Rainbow. Йенс также занимается лейблом Heptagon Records, на котором выпускает записи своего отца.

Эволюция сольного творчества

Первый сольный альбом Юханссона (точнее, его трио) 8 bitar («Восемь частей») увидел свет в 1961 году и продемонстрировал складывание «фирменного» стиля пианиста. Стиль этот был основан в первую очередь на линейно-мелодическом изложении материала, хотя не исключал и игры блок-аккордами, включения виртуозных моментов. Из восьми треков лишь три были версиями пьес других авторов (Диззи Гиллеспи и др.), четыре же — собственного сочинения. Авторская композиция Skobonka оригинальна по звучанию и построена по принципу чаканы: на повторяющемся четырехнотном басу (фортепиано) медленно разворачивается фолкоподобная мелодия. Еще один трек — обработка шведской народной песни De Sålde Sina Hemman («Они продали свои дома»), известной также под названием Emigrantvisa («Песня эмигрантов»⁽³⁾). Это печальная и прихотливая мелодия, несколько напоминающая «Песню Сольвейг» Э. Грига. Уже тогда Юханссон находит максимально близкую народной песне форму вариационно-импровизационной разработки с использованием подголосочной полифонии. Ладовое мерцание (дорийский, фригийский лад, натуральный минор) подчеркивает своеобразное очарование мелодии. Трек затем вошел в EP и полнометражный альбом Jazz på svenska.

Материал LP Inner Trio⁽⁴⁾ демонстрирует более «горячее» джазовое звучание и весьма заковыристо-виртуозные импровизации как солиста-пианиста, так и других участников трио (композиции 3, 2, 1 — Go!, The Chant и др.). Это опровергает возможное предположение

- (3) Песня времен большой волны эмиграции (конец XIX — начало XX века) из Швеции в Америку, когда в поисках лучшей доли страну покинуло около 1,3 млн шведов.
 (4) Редкая пластинка начала 1960-х, не входящая в основной каталог Юханссона, но переизданная на CD совместно с альбомом 8 bitar лейблом Heptagon.

о том, что Яну Юханссону был чужд или неподвластен пульсирующий энергичный американский хот-джаз, на котором, собственно, он вырос и с которого начинал свой путь. Однако Юханссон выбрал все же иную стезю, связанную со шведской национальной музыкой и особым «северным» саундом.

Именно в этот период Юханссон приходит к идее объединения джаза и фольклора. Среди работ шведского мастера наиболее известными, безусловно, являются те, что связаны с интерпретацией фольклорного наследия: *Jazz på svenska* («Джаз по-шведски», в 1962 вышел в качестве миньона, в 1964-м — в дополненном полнометражном виде), *Jazz på gyska* («Джаз по-русски», 1967) и *Jazz på ungerska* («Джаз по-венгерски», 1968). Эти альбомы поразили слушателя не только обращением к аутентичному фольклору, но и той простотой, лапидарностью, с которой они прозвучали в разгар самых авангардных и экспериментальных тенденций, включая фри-джаз. При этом их актуальность была обусловлена общемировыми тенденциями обращения к фольклору в фолк-ривайвле, этно-джазе, фьюжне. О «Джазе по-шведски» и «Джазе по-русски» мы подробно расскажем далее, разобрав и отдельные композиции, и конкретные подходы к фольклорному материалу. Здесь же продолжим общий обзор творчества Юханссона, еще раз отметив, что фолк-альбомами оно далеко не ограничивалось.

Тому пример — полнометражный альбом *Rörelser* («Движения», 1963), который вышел между краткой и полнометражной версиями *Jazz på svenska*. Диск *Rörelser* был записан в соавторстве с контрабасистом Йоргом Риделем (Georg Riedel, 1934–2024), долговременным творческим соратником Юханссона: имена обоих музыкантов значатся на обложке, а трек-лист включает композиции Риделя и Юханссона примерно в равных пропорциях. Альбом заметно отличается от того, что Юханссон записывал до и особенно после (в период этнических поисков). Это весьма авангардный джаз, притом исполненный не трио или квартетом, а большим составом с духовыми: альт-саксофон, баритон-саксофон, бас-кларнет, кларнет, два тромбона, труба, ритм-секция. Юханссон играет здесь не только на рояле, но и на вибратоне. Главное место занимают духовые — исполняющие довольно колючие темы диссонирующими блок-аккордами или же свободно импровизирующие, контрапунктирующие друг другу или партии

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона



Ил. 2. Ян Юханссон за роялем. Фото. Источник: <https://orkesterjournalen.com>
Fig. 2. Jan Johansson at the piano. Photo. Source: <https://orkesterjournalen.com>

фортепиано. Иногда музыковедческое ухо может расслышать даже влияние Д.Д. Шостаковича (этим отличается, например, композиция *Rit* авторства Юханссона). Музыка напряженная, «двигательная», порой довольно зловеющая, жесткая, хотя есть моменты, приближающиеся к «обычному» свингу. Ил. 2

Ян Юханссон прославился также сотрудничеством со Шведским радио и телевидением. Одной из самых известных работ, чья популярность среди широкой аудитории, возможно, даже превышает таковую альбома *Jazz på svenska*, стала музыка к фильму «Пеппи Длинныйчулок» (1968–1969) по книге Астрид Линдгрэн. Отметим, что детская музыка Юханссона записана не менее качественно и изобретательно, чем музыка для взрослых, — с участием лучших джазовых оркестров и солистов Швеции.

В последние годы жизни Юханссон активно сотрудничал как аранжировщик и композитор с оркестром *Radiojazzgruppen*, ведомым тенор-саксофонистом Арне Домнерусом. Эта, возможно, наиболее экспериментальная часть творчества Юханссона сейчас наименее

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

известна, так как программы с его музыкой исполнялись лишь несколько раз (есть записи нескольких композиций). Исследователи отмечают, что музыка создавалась в русле передовых тенденций конца 1960-х (Джон Колтрейн, Майлз Дэвис и др.) и не без влияния академического авангарда (К. Штокхаузен, Д. Лигети), которым Юханссон в то время увлекался. Специалисты также отмечают в эти годы влияние на Юханссона американского джазового композитора и клавишника Сан Ра (Sun Ra), известного своей экспериментальной музыкой.

Тройной виниловый альбом *Musik genom fyra sekler* («Музыка четырех столетий», 1968) включал обработки более сорока народных мелодий, начиная со Средневековья и до XX века. Он был записан по заказу Шведского радио и стал своеобразной энциклопедией как шведской фолк-музыки, так и приемов ее обработки — от бережно-аутентичных, заложенных еще в *Jazz på svenska*, до весьма изощренных. Этот альбом выиграл премию Grammy и в определенной мере подытожил творческую деятельность Яна Юханссона, которая была прервана на высшей точке развития.

Песни из «пыли библиотек» и крестьянского быта

Как видим, к идее объединения фольклора и джаза Юханссон пришел далеко не сразу, и идея эта была во многом обусловлена общими тенденциями в мировой популярной музыке. Интерес к фольклору разных стран стал плодотворной средой, подпитывавшей как джаз, так и рок. На рубеже 1950–1960-х начинается новая волна так называемого фолк-возрождения (прежде всего американского и британского), что в середине 1960-х привело к появлению стиля фолк-рок, очень быстро обогатившегося этническими разновидностями.

В 1960-е формируется направление этно-джаза. Стремление объединить джазовую стилистику и элементы других музыкальных культур наблюдалось и раньше (цыганский джаз Джанго Рейнхардта, бразильская босса нова Антониу Карлоса Жобима и Жуана Жилберту). В 1960-е такие музыканты, как Джон Колтрейн, Уэйн Шортер, Маркус Миллер, Орнетт Коулман, Стэн Гетц, Джон Маклафлин и другие, внедряли в джаз ритмы, ладовые структуры африканской, латиноамериканской, ближневосточной, индийской музыки. В конце 1960-х

рождаются джаз-рок и фьюжн (слияние джаза, рока и этники) [подробнее см.: Кузьмина, 2016].

И в этом бурном и многогранном процессе Ян Юханссон сумел привлечь внимание к, казалось бы, скромной и почти забытой традиции шведской музыки. Подчеркнем, что это была старая крестьянская песенно-танцевальная традиция XVII–XVIII веков, а не популярная городская песня, существовавшая как отголосок этой традиции в городской среде. Фольклорная традиция в Швеции достаточно хорошо сохранилась благодаря большой роли крестьянства, которое не меняло свой уклад даже несмотря на бурное, хотя и довольно позднее развитие индустриализации во второй половине XIX века. Есть в Швеции и места, где время как бы остановилось, застыло в фольклорной аутентике: это этнографический музей под открытым небом Скансен, организованный в 1891 году на острове Юргорден в Стокгольме; историческая провинция Даларна, где поддерживаются народные ремесла, традиции, в том числе богато развитый здесь музыкальный фольклор; отдаленные районы на севере страны.

Планомерное собирание и изучение шведского фольклора началось в XIX веке, когда в 1811 году было организовано так называемое «Готическое общество» (Gothic Society). Правда, народные мелодии тогда аранжировались в основном в западноевропейской классической традиции (в виде четырехголосных хоральных обработок или мелодии с аккомпанементом). Однако позже издаются и песенные материалы в аутентичном виде — например, наиболее полное собрание шведских песен и наигрышей *Svenska låtar* (24 тома, изданных с 1922 по 1940 год)⁽⁵⁾. Возможно, именно к ним обращался Юханссон, писавший в аннотации к большому изданию *Jazz på svenska* о том, что обнаружил письменные записи песен в «пыли библиотек».

Современное шведское музыковедение располагает большим количеством исследований⁽⁶⁾ о местном фольклоре. Особо отметим изданную в 1975 году книгу Яна Линга «Шведская народная музыка» (в 1981 году она выпущена в переводе на русский язык [Линг, 1981]). Линг подробно рассматривает жанры и особенности шведского

(5) Эти и другие записи оцифрованы и находятся в открытом доступе в «Шведском песенном архиве». URL: <https://musikverket.se/svensktvisarkiv>.

(6) См., например, библиографический список: <http://old.visarkiv.se/bibfolk.htm>.

фольклора и церковно-хоровой традиции, инструментарий, обычаи. В самом общем плане шведскую народную музыку принято разделять на две категории: висы (visa) — песни и лоты (låt) — инструментальные наигрыши, хотя låt может также пониматься как мелодия, песня. Большой пласт бытовой инструментальной музыки включает танцы, марши, «прогулочные» наигрыши (гонглоты), представленные искусством профессиональных народных музыкантов — спельманов⁽⁷⁾. Ян Линг отмечает особенности мелодического («завитки», многочисленные опевания в мелодиях) и ладового строения песен (ладовая переменность, опора на так называемую «нордическую гамму», близкую дорийскому ладу, нефиксированность отдельных ступеней, особенно при исполнении на скрипке). Подробнее мы коснемся некоторых жанров шведского фольклора в ходе размышлений о работах Юханссона.

Альбом-миньон (EP) Юханссона *Jazz på svenska* («Джаз по-шведски», 1962) стал одним из первых шагов в создании шведского национального джаза. Четыре народные мелодии прозвучали здесь в инструментальной джазовой обработке. Помимо «Песни эмигрантов», взятой из альбома *8 bitar*, это *Skänklåt (Från Leksand)*, *Visa (Från Utanmyra)* и *Vallåt (Från Jämtland)*⁽⁸⁾. Последние три композиции были записаны дуэтом Яна Юханссона и контрабасиста Йорга Риделя.

Новаторство Яна Юханссона было отмечено джазоведом Ингмаром Гланселиусом в аннотации к первому изданию альбома (1962). Американский джаз, писал Гланселиус, является интернациональным музыкальным языком, на котором говорят джазмены всего мира. Однако те же самые интонации, фразы, музыкальные темы, сыгранные американским и, допустим, югославским джазменом, звучат по-разному, отмечает автор. Ян Юханссон обращается к шведскому фольклору как естественному источнику творчества с искренностью музыканта, выросшего на этих мелодиях. Но можно ли считать это джазом, если у музыки не американские корни? — задается вопросом

(7) Спельманы (от швед. spel — игра, man — мужчина, человек) — сельские профессиональные музыканты-инструменталисты в Швеции XVIII–XX веков. Спельман чаще всего играл на скрипке, пел. Использовались и небольшие ансамбли. В XX веке скрипку заменяет аккордеон.

(8) Названия песен даны, как правило, по месту, где они записаны, либо по имени музыканта, их исполнившего.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:

авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Гланселиус. И отвечает словами Дюка Эллингтона: «Меня не волнует, можно ли назвать это джазом, самое главное — что это настоящая музыка» [Glanzelius, 1962].

В 1964-м *Jazz på svenska* был дополнен и издан в виде полноформатного винилового диска (LP). Этот альбом включает обработки двенадцати народных мелодий (из них четыре уже известные нам, в том числе перезаписанную *Emigrantvisa*) в чрезвычайно лаконичном варианте звучания — только фортепиано Яна Юханссона и контрабас Йорга Риделя.

Рассмотрим подробнее, как Юханссон обращается с фольклорным материалом и что именно шведского он привносит в интернациональный по своему музыкальному языку джаз.

«Джаз по-шведски»: дать мелодиям быть услышанными

Обращаясь к фольклору, джазовые и рок-музыканты применяют и испробуют различные формы работы с этническим материалом. Эти формы, по сути, близки тем, что используются в академической музыке, в таком направлении композиторского творчества XX–XXI веков, как фольклоризм. Данные принципы подробно исследованы в трудах И.И. Земцовского [Земцовский, 1978], Г.Л. Головинского [Головинский, 1981], Л.П. Ивановой [Иванова, 2004], Н.И. Жулановой [Жуланова, 2010] и других ученых. В частности, мы опираемся на детальную классификацию различных слоев современной этномызыки, которую выдвигает Н.И. Жуланова в статье «World Music и российский фольклоризм (конец XX — начало XXI века)» [Жуланова, 2010].

В целом можно выделить следующие формы (способы) работы с фольклором в популярной музыке:

- 1) аранжировка (переложение) первоисточника с минимальными отступлениями от оригинала (для любого состава);
- 2) авторизированный («присваивающий») подход, когда фольклорный первоисточник подчиняется индивидуальности интерпретатора;
- 3) стилизация без прямого цитирования, целостное воссоздание комплекса стилизованных черт народной музыки;

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:

авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона



Ил. 3. Обложка виниловой пластинки *Jazz på svenska*. 1964. Лейбл Megafon. Дизайн: Tor Alm
Fig. 3. Cover of the *Jazz på svenska* vinyl record. 1964. Megafon label. Design: Tor Alm

4) использование отдельных элементов народной музыки (мелодических, интонационных, гармонических, ладовых, ритмических, тембровых, фактурных и т.д.), характерных для фольклора принципов развития материала как части авторского стиля.

Различаться могут также сами аранжировочные приемы — от переложений для различных составов до сэмплирования, сочетания аутентичного «живого» исполнения и рок-/джазовых составов и т.д.

О целях и задачах своего проекта сам Юханссон сказал в аннотации к изданию 1964 года: «Мы просто хотели дать слушателю возможность услышать эти мелодии. Иначе они, вероятно, так и остались бы лежать никому не известными в пыли на чердаке библиотеки, где я их и обнаружил. Больше слушателей, я надеюсь, разделят с нами радость знакомства с ними. Мы просто сыграли эти мелодии, и мне, собственно, особо нечего к ним в музыкальном плане добавить» [Johansson, 1964].

Примечателен подход Юханссона к народному материалу — очень бережный и трепетный. Даже минимальный состав наследует

спельманской традиции — солирующий инструмент и бас, без ударных (ритм в народном исполнении подчеркивался притопами ног). Аранжировки не предполагают каких-то бурных джазовых импровизаций, показа виртуозного мастерства; напротив, мелодии звучат в своей первозданной красоте, с добавлением подголосков и ладовых «обыгрываний», иногда — терпких, пустоватых аккордов, диссонирующих интервалов. Практически все пьесы — в миноре, что придает звучанию особую меланхоличность.

Такова, например, открывающая альбом *Visa från Utanmyra* («Песня из Утанмиры»). Песня известна со словами шведского поэта XVIII века Улофа фон Далина и повествует о тяжелейшей печали, что лежит на сердце человека. Выразительная мелодия, балансируя между натуральным и гармоническим минором, сохраняет в многократных повторениях и начальный яркий оборот (спуск от квинты лада к тонике с пропуском II ступени), и характерный пунктирный ритм в татакте. Вначале основная мелодия у фортепиано звучит на фоне баса одногласно; лишь во второй строфе появляется скромный подголосок, а затем добавляются аккорды. Мерная поступь контрабаса *pizzicato* привносит дух спокойствия, ритм шага. Хотя в басовой линии тоже есть пунктирный татакт, как бы подталкивающий, подстегивающий движение (повторяющаяся ритмическая фигура половинная — четверть — восьмая с точкой и шестнадцатая).

В следующем проведении у фортепиано начинается пуантилистическое размывание темы, «качание» на фоне джазовых гармоний, но ее контур сохраняется. В репризе тема проводится в изначальном «почти одногласном» варианте сначала октавой выше, затем на оригинальной высоте. И в этой графической простоте и красоте слышится нечто барочное, баховское, словно скандинавские народные мелодии становятся темами фуг.

Пройдем подробнее по трекам альбома, тем более что пластинку 1964 года издания, в дополнение к авторским пояснениям к каждому треку, сопровождает обширная аннотация Ингмара Гланселиуса [Glanzelius, 1964]. *Gånglek från Älvdalen* («Гонглек из Эльвдалена») — озорная подвижная пьеса в переменном ладу, где смены устоев (*ля* и *ре* у контрабаса, играющего октавы с характерными «подъездами»-форшлагами) сочетаются со сменами натурального минора

и миксолидийского лада в партии фортепиано. Гонглек — разновидность марша, «прогулочная игра». Эльвдален (букв. речная долина) — отдаленный регион на западе Швеции, где говорят на собственном диалекте. Видимо, этим и вызвано своеобразие мелодии.

Polska från Medelpad («Польска из Медельпада») — сдержанно-танцевальная мелодия в дорийском ладу, с красивыми «завитками» и яркой мажорной субдоминантой. Польска — трехдольный шведско-финский парный танец, возникший не без влияния польской мазурки [Nilsson, 2017]. Но, как указывает Юханссон, под некоторые польски не танцевали, а просто их слушали, и здесь, по мнению музыканта, как раз такой случай. Действительно, хочется слушать раз за разом, как Юханссон гармонирует мелодию все более острыми и диссонансирующими аккордами, вплетая нисходящие хроматизированные подголоски, подчеркивающие меланхолический характер мелодии. А затем возвращается к «аутентичному» одноголосному проведению.

Visa från Rättvik («Песня из Рэттвика») — еще одна довольно печальная мелодия в натуральном миноре. Впрочем, оживленный темп, восходящий ход по звукам трезвучия (а затем и квартовые интонации), вкрапленный в некоторые мотивы пунктирный ритм придают ей волевой характер. В аннотации Юханссон со ссылкой на шведских исследователей утверждает, что эта песенная тема имеет хоральные корни. (Интересно, что она чем-то напоминает песню Мэри из отечественного кинофильма по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина (1979) — или, скорее, наоборот, сочинение А. Г. Шнитке чутко обобщает особенности фольклорно-европейской мелодики.) Тема звучит трижды в почти неизменном виде, а между ее проведениями Юханссон вставляет несколько тактов импровизаций на «гуляющем» басу.

Brudmarsch efter Larshöga Jonke — «Свадебный марш Лашхёга Йонке», то есть записанный от спельмана по имени Лашхёга Йонке, известного исполнителя из провинции Емтланд. Вновь ладовая переменность, качание между минором (натуральным и гармоническим) и мажором, причем мажор появляется только в последнем такте мелодических строк. Особенностью строения мелодии является и неквадратный (шеститактовый) «припев». Необычный свадебный марш! Мелодия излагается сначала одноголосно, затем в полупрозрачной трезвучно-аккордовой гармонизации с мелодическими обыгрываниями, полностью сохраняя свой остов.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:

авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Vallåt från Jämtland («Пастуший наигрыш из Емтланда») — краткая жанровая зарисовка. Юханссон неспешно импровизирует на основе пастушеского наигрыша (вероятно, для духовых), подчеркивая ход I–VII# — V и обратно, столь характерный для шведской музыки. Ридель же играет смычком протяжные басовые тоны, перестраивая нижнюю струну контрабаса на *re*. В результате создается ощущение большого пространства, наполненного лесами, полями, глубокими озерами... и воздухом.

Вторая сторона пластинки открывается уже знакомой нам Emigrantvisa, перезаписанной здесь для дуэта с Йоргом Риделем. Эта версия отличается большей свободой и импровизационностью в обыгрывании темы. Berg-Kristis polska начинается с соло контрабаса пиццикато и поначалу звучит медленно, с застываниями; лишь постепенно темп ускоряется и движение разгоняется до танцевального, а затем звуки польски исчезают вдали. Затем следует Leksands skänklåt⁽⁹⁾ — «Лександский шенклот», медленный и степенный. Как пишет Юханссон со ссылкой на шведского композитора Хуго Альвена, записывавшего народные мелодии, чем пьянее и радостнее был спельман, тем грустнее и минорнее исполнялась мелодия [Johansson, 1964]. Поначалу звучит как бы остов мелодии с обилием пунктирного ритма, отдельными «завитками» и импровизациями, на остинатном басу с ходами по основным гармоническим функциям (возникает подобие чаканы). Подвыпивший спельман забыл мелодию? Лишь в конце «собирается» красивая тема с опеваниями, а изящный проигрыш фортепиано и контрабас играют в унисон.

Gammal bröllopsmarsch («Старый свадебный марш») — скорее всего, родом из Даларны, как уточняет Юханссон. И вновь это как бы воспоминание о марше, звучавшем когда-то. Бас играет некие «расхлябанные» ходы, «путая» ступени (иногда интервалами: терция — септима), фортепиано же наигрывает отрывки мелодии, импровизируя, подражая скрипке (терпкие секунды в окончаниях фраз), но возвращается к исходной теме в конце. Что характерно, тоже в миноре.

(9) Шенклот (от skänk — подарок и låt — наигрыш, песня) исполняется, когда спельман собирает деньги (или выпивку) за свою работу или же молодожены одариваются деньгами на свадьбе.

Visa från Järna («Песня из Ерны») — единственная определенно мажорная мелодия (точнее, здесь «мерцают» натуральный мажор и миксолидийский лад), медленная и в достаточной мере оптимистичная. Почти чистое одноголосие у фортепиано на фоне гудящего контрабаса.

Завершает альбом Polska efter Höök Olle («Польска Хёёка Улле») — оживленная и изящная. Здесь тоже сложно быть уверенным, звучит ли мелодия в мажоре или в миноре, отмечает Юханссон. Характерен «притоп» в конце строфы, хотя, возможно, эта польска вновь «нетанцевальная». Наигрыш в точности повторяется несколько раз у фортепиано на фоне отрывистых звуков баса, а одно из проведений «припева» поручено контрабасу пиццикато.

В альбоме Яна Юханссона Jazz på svenska доминирует первый из отмеченных выше способов работы с аутентичным материалом. Этот подход можно назвать скорее «ограничивающим», нежели «присваивающим». Несколькими точными штрихами музыкант выявляет джазовый «тон» шведских национальных мелодий. Эта джазовость заложена в ладовом мерцании (благодаря которому возможны наложения джазовых гармоний), отмеченном Юханссоном «суггестивном ритме», дающем возможность свингования, в мелодической красоте и свойственных шведским песням «грустных звуках» (читай — блюзовых нотах), которые лишь подчеркиваются изысканно-сдержанными импровизациями. Многие мелодии просто повторяются несколько раз с небольшим варьированием. Собственно, это и было целью Яна Юханссона, который отнюдь не стремился поразить слушателя бурными импровизациями или авангардно-атональными экзерсисами.

Родство с джазом улавливается и в легкой «нерегулярности» шведских мелодий — неясности ладового наклонения, неквадратности построений, ритмической остроте. Джаз тоже полон неправильностей, и в этой шероховатости его сила и притягательность. И еще — в грусти, даже когда весело, когда все, казалось бы, хорошо и «пьяный спельман» доволен и свадьбой, и своим гонораром. Доволен — но нет, душа требует чего-то большего...

В концепцию альбома (а это, безусловно, единый по замыслу альбом) включается и обложка: на белом фоне размещено фото старинной дамской сумочки, на которой среди узоров вышит паровоз

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

и надпись «Lycklig resa» — «Счастливого путешествия». Это подлинный экземпляр дорожной сумочки (кошелька) из Смоланда, хранящийся в музее Гётеборга.

«Эй, ухнем»: джаз по-русски и немного латино

В том же 1964 году у Юханссона вышел еще один полноформатный альбом: квартетный In Pleno, записанный в стилистике кул-джаза с легкой примесью... латино (Una Muy Bonita и др.). Возможно, обращение к латино произошло под влиянием Стэна Гетца, который в эти годы экспериментировал с латиноамериканскими ритмами и записал совместно с гитаристом Чарли Бёрдом диск Jazz Samba (1962). Завершает же пластинку If My Complaints Джона Доуланда в обработке Юханссона — довольно неожиданное обращение к британской музыкальной традиции, в чем-то близкой шведской.

В 1966 году Ян Юханссон со своим трио (Йорг Ридель — контрабас, Руне Густафссон (Rune Gustaffson) — гитара) выступал в СССР на джазовом фестивале в Таллинне. Спустя много лет запись этого выступления, сделанная Эстонским радио, была разыскана в архивах и издана лейблом Heptagon (Jan Johansson: Live in Tallinn, 1994). В программе выступления — и композиции в стиле латино (New Rhumba, Samba Triste), и шведские мелодии (в частности, расширенная концертная версия «Песни из Утанмиры», переходящей в Gånglek Från Älvdalen; Emigrantvisa с солирующей партией гитары), и блюзовые импровизации (Blues for Lange), и традиционный свинг. Virtuозный и сдержанно-отточенный стиль Юханссона и его трио с восторгом принимает эстонская публика, которой эта манера, вероятно, оказалась очень близка.

Возможно, именно на таллинском фестивале Юханссон и познакомился с мелодиями русского (в широком смысле) происхождения, которые легли в основу альбома Jazz på ryska («Джаз по-русски»). Альбом был записан всего за один день, 1 сентября 1967 года, в Стокгольме. К сожалению, нам не удалось точно установить, из каких именно источников Юханссон позаимствовал мелодии и была ли это нотная запись (что более вероятно), или же темы воспринимались на слух. Названия треков на обложке пластинки даны только на шведском



Ил. 4. Обложка виниловой пластинки *Jazz på ryska*. 1967. Лейбл Megafon. Дизайн: Tor Alm
Fig. 4. Cover of the *Jazz på ryska* vinyl record. 1967. Megafon label. Design: Tor Alm

и иногда отступают от оригинальных. В некоторых случаях вообще не удалось идентифицировать первоисточник.

Понятие «русский», как уже говорилось, трактуется иногда расширительно: помимо мелодий действительно русского народного происхождения («Во поле береза стояла», «Эй, ухнем»⁽¹⁰⁾ и др.), сюда вошли две украинские («Бандура» и «Ехал казак за Дунай», автор Семен Климовский), а также несколько произведений российских композиторов: «Однозвучно гремит колокольчик» И.П. Макарова — А.Л. Гурилёва, «Полюшко-поле» В.М. Гусева — Л.К. Книппера, «Подмосковные вечера» М.Л. Матусовского — В.П. Соловьева-Седого. Из них только авторство Матусовского и Соловьева-Седого обозначено на оригинальной пластинке. Конечно, тонкостей происхождения мелодий Юханссон мог не знать или, точнее, не мог знать. Да и многие из

(10) Обе эти песни были известны за рубежом в том числе по американскому музыкальному фильму *Soviet Army, Chorus, Band & Dance Ensemble* (1965), посвященному ансамблю А. Александрова.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона



Ил. 5. Ян Юханссон с балалайкой. Фото с обратной стороны конверта виниловой пластинки *Jazz på ryska*. 1967. Лейбл Megafon
Fig. 5. Jan Johansson with a balalaika. Photo from the back of the envelope of the *Jazz på ryska* vinyl record. 1967. Megafon label

них в сознании даже русского (советского) человека воспринимались как народные.

Интересно при этом, что краткая информация о Яне Юханссоне приводится на конверте пластинки не только на шведском, но и на русском и английском языках, что свидетельствует о направленности этой работы на международное признание.

В любом случае, интерес и внимание Юханссона к русскому фольклору можно считать искренним. Об этом говорит хотя бы фотография на обложке пластинки, где музыкант позирует в шапке-ушанке и с балалайкой в руках. Разумеется, играл он, как и прежде, на рояле, а основой музыкального звучания на сей раз стало трио, включавшее контрабасиста Йорга Риделя и ударника Эгиля Юхансена. Кроме того, в записи некоторых композиций приняли участие Арне Домнерус (как кларнетист), Боссе Бруберг (Bosse Broberg, труба) и Леннарт Оберг (Lennart Åberg, тенор-саксофон). Таким образом, звуковая палитра была расширена. Вновь альбом сопровождала аннотация Ингмара Гланселиуса, которая, впрочем, носила достаточно субъективный

характер. Ведь то, о чем автор хорошо знал на материале шведских песен, на примере русских было скорее предметом догадок.

Сам подход к фольклорному материалу значительно отличается здесь от того, что мы видели в случае со шведскими мелодиями. С «чужим» материалом Юханссон обращается куда более свободно, быть может, не испытывая перед ним такого пиетета, как перед своим родным. С другой стороны, можно назвать этот подход более традиционно-джазовым, когда в импровизациях тема как бы «разнижается» на части, а затем собирается вновь. Например, в композиции *Stepp, min stepp* (под ней скрывается «Полюшко-поле») одноголосное изложение быстро сменяется аккордово-ансамблевым, а на смену теме приходят виртуозные фортепианные импровизации. Остается лишь относительно устойчивый ритмико-гармонический остов, на фоне которого проносятся лихие пассажи фортепиано. «Нервности» звучанию придают синкопированные дроби тарелок. Кульминацией же развития становятся настойчивые репетиции на одной клавише (быть может, таким образом изображается «скачка героев», если Юханссон был в курсе содержания песни). Когда же основная тема возвращается, она быстро затемняется выплывающим как бы ниоткуда контрапунктом засурдиненной трубы.

Mellan branta stränder («Меж крутых бережков (Волга-речка течет)»), песня известна в исполнении Сергея Лемешева), вероятно, оказалась близка Юханссону своей лиричностью. Широкий октавный запев, плавный спуск, группы быстрых нот-распевов, отклонение в мажор во втором предложении, плагальное окончание — все это могло показаться созвучным шведским висам. Возможно, поэтому джазист оставляет мелодию почти без изменений, лишь добавляя к ее проведениям новые подголоски.

А вот *Pråmdragarnas sång vid Volga* («Песня бурлаков с Волги», «баржетаскателей» в буквальном переводе) решена юмористически. Первому же фортепианному возгласу «Эй, ухнем» отвечает столь решительный молодецкий брейк ударных, что слушатель невольно подскакивает. Затем подобные эффекты применяются еще не раз. Кроме того, Юханссон чутко улавливает возможности синкопирования, например чуть смещая вперед ритмический акцент на последней ноте четырехнотного пентатонического запева («риффа»), партия контрабаса же при этом движется ровными длительностями.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:

авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Ритмическая игра продолжается в мажорной второй строфе, а со второго проведения добавляются акценты тарелок на слабую долю. Бурлаки тащат баржу по Волге, слегка пританцовывая... Со следующего проведения подключается свингующая импровизация фортепиано, а ударные исполняют все более настойчивые рисунки триолями, напоминая об африканских конгах. В конце звучание затихает — баржа удаляется... (Перед внутренним взором встает еще одна музыкальная картина — «Быдло» из «Картинок с выставки» (1874) М.П. Мусоргского, в которой, впрочем, нет ни доли юмора, но есть столь же отчетливое впечатление приближения и удаления какой-то глыбы...) *På ängen stod en björk* («Во поле береза стояла») завораживает тем, какое количество возможностей находит Юханссон для развития этой простой мелодии. Первые четыре проведения — это «строгие» вариации на *soprano ostinato* (добавляются подголоски, слегка изменяется гармония). Затем мелодия еще более упрощается — «выпадают» длительности, звуки укрупняются. Далее вводятся беглые импровизации с использованием блюзовых нот (форшлаги к пятой ступени) на фоне ленточных септаккордов в аккомпанементе. Ощущение блюзового «качания» усиливается за счет изредка возникающего на сильной доле мажора и подчеркивания мелодического хода V–VII–V в натуральном миноре. В репризе появляется кларнет (а-ля рожок), исполняющий тему в оригинале, но, разумеется, не без блюзовых скольжений. В коде использован новый прием развития — каноническое проведение темы у кларнета и фортепиано.

Nära hemmet («Возле дома») — еще один шуточный номер, медленный и разухабистый. Здесь вновь обыгрывается ход V–VII низкая — V (признак миксолидийского лада). Простая мелодия сопровождается элементарными гармониями (T–D–T–S) и ритмом «унца-унца», подчеркнутым яркими акцентами на слабую долю. Как будто кто-то и впрямь ходит около дома, подбоченясь и важничая. Минорная *Bandura* (украинская народная песня «Взяв би я бандуру») звучит плавно и печально-лирично. Мелодия проводится трижды с минимумом изменений (в последний раз на октаву ниже), на фоне пиццикато контрабаса.

Längs floden (в буквальном переводе «Вдоль реки», но мелодия скорее напоминает «Барыню») — быстрый игровой наигрыш в «джазовом» миксолидийском ладу. Фортепианный «запев» с репетициями

на одной ноте подражает игре на струнном щипковом инструменте, а короткий четырехнотный «припев» в исполнении трио духовых становится качающим джаз-риффом. При этом правая рука пианиста «улетает» в высокий регистр, откуда низвергает потоки блестящих импровизаций. Особо стоит отметить изобретательную игру ударника, который нанизывает на звенящую цепь тарелочных синкоп разнообразных брейки барабанов.

Коротенькая *Ströva omkring* («Бродила вокруг») построена на контрасте медленного одноголосного пентатонического мотива (пастуший наигрыш?) и быстрого аккордово-плясового пляса. Гланселиус улавливает в этом нечто латиноамериканское. Гурилёвский «Колокольчик» сразу показывается слушателю как неторопливый блюз — с подчеркиванием седьмой низкой в обыгрываниях мелодии у фортепиано, расслабленными пиццикато контрабаса и трелями кларнета. «Ехал казак», напротив, звучит строго и почти графично, с выверенными подголосками к мелодии. В интерпретации этой мелодии нет присущей оригиналу удали и плясовой энергии.

«Подмосковные вечера» — одна из наиболее протяженных пьес альбома, она длится более четырех минут. Начинаясь одноголосной мелодией-«позывным», она довольно быстро переходит в слегка задиристую би-боповую импровизацию с «гуляющим басом», острым синкопированием в солирующей партии и наращиванием сложных аккордовых прогрессий. Иногда от мелодии не остается и следа! Удивительно, насколько плавная мелодия Соловьева-Седого оказалась подвластна оджазовыванию. Тем не менее и здесь применяется характерная для русской народной песни подголосочная полифония. В самом конце перезвон тарелок напоминает о церковных колоколах — еще одна колористическая деталь, которая роднит оджазованную советскую песню с русской классикой и опять отсылает нас к Мусоргскому.

Завершает подборку протяжная *Jag broderade till gryningen* — «Вышивала до рассвета», которая в сборнике «Современные и старинные русские песни для народного хора» (1959)⁽¹¹⁾ отнесена к разделу

(11) Современные и старинные русские песни для народного хора / Центральный дом народного творчества им. Н.К. Крупской. М.: [б.и.], 1959. 50 с.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

современных. Скорее всего, Юханссон взял мелодию не из указанного сборника, так как он исполняет ее в иной тональности. Да и других песен из альбома *Jazz på gyska* там нет. Мелодия чем-то напоминает всем известную «Лучину» («То не ветер ветку клонит») и, возможно, является ее перефразированным вариантом. Чем-то эта «современная русская народная песня» (у которой наверняка есть автор) близка и шведской висте — плавностью мелодии, опеваниями устоев («завитками»), ладовой переменностью, неквадратностью строений, неизбыточной грустью... (правда, к героине этой песни, вышивавшей всю ночь ковер, миленький перед самым рассветом все-таки пришел).

В общую концепцию альбома также включена и обложка — изображение куполов собора Василия Блаженного на белом фоне, а само название альбома начертано красным, что тоже может иметь символический смысл. В 1988 году оба фолк-альбома были изданы на одном CD лейблом *Megafoon* под общим названием *Folkvisor* («Народные песни»). А при переиздании *Jazz på gyska* на CD и виниле лейблом *Heptagon* в 2005 году порядок треков был изменен, и мы приводим его именно по этому изданию, как более доступному в настоящее время.

Джаз и фольклор: обобщение

Таким образом, в работе над шведскими и русскими народными мелодиями Юханссон отталкивался от поиска их общности с джазом. В шведских песнях, как отмечал сам музыкант, такая общность напрашивалась сама собой. Она заключалась, например, в «блюзово-вой» нефиксированности многих тонов, особенно седьмой ступени, которую спельман-скрипач мог играть по-разному, с применением микротоновости. Конечно, на фортепиано изобразить подобные приемы было гораздо сложнее, но Юханссон добивался этого при помощи форшлагов, секундовых «гроздьев», «качания» между ступенями, а на контрабасе, разумеется, могли использоваться глиссандо, подтяжки струн и т.д.

Вторым объединяющим моментом стал «суггестивный ритм» (как отмечает Юханссон в аннотации к «Джазу по-шведски»), уже изначально заложенный в шведских песнях, для подчеркивания которого даже не требовались ударные. Ритмическое напряжение, заложенное «между звуками» (в том числе и в паузах), нужно было

лишь чуть-чуть подчеркнуть. Но Юханссон осознанно избегал любого очевидного подстегивания, явного освинговывания, интенсивного синкопирования. Лишь небольшие, едва заметные сдвиги долей, акценты, особая роль пунктирного ритма, переходящего в свинг. То же самое и с гармонизацией — музыкант не хотел превращать мелодию в атональную эквилибристику, не хотел вмешиваться в стилистику народной песни. Он желал лишь выявить и подчеркнуть природную красоту народной музыки, придав ей легкий джазовый флер. Пианист не пускался в интенсивные импровизации, уводившие бы его далеко от изначальной темы, хотя, как мы видим по другим записям, вполне мог себе это позволить. Зачастую его «свобода действий» ограничивалась лишь небольшими украшениями, варьированием, добавлением подголосков и опеваний, как то было свойственно самой народной музыке.

Нередко подчеркивается грустный, меланхолический характер шведских мелодий, ладовая колористика, постоянные колебания между мажором и минором (здесь тоже можно проследить родство с модальным джазом). Но в то же время, наряду с пиететом, ощущается и живое, неконсервативное отношение к народному наследию, заключающееся в нотах юмора, как бы улыбке во взгляде на события далекого прошлого.

В альбоме *Jazz på gyska*, как и в случае со шведскими мелодиями, зацепкой к поиску общности между фолком и джазом часто является ладовое строение темы. Например, септима миксолидийского лада может трактоваться как джазовая (блюзовая) седьмая и обыгрываться таким образом. Часто вводятся «проходы» по натуральным и блюзовым ступеням (VII–VIIн, V–Vн). Однако отношение к этому материалу, как уже говорилось, было более свободным (как бы «присваивающим»). Причем в обращении с медленными лирическими мелодиями Юханссон более аккуратен, тогда как быстрые плясовые наигрыши дают ему возможность проявить и изобретательность в импровизациях, и юмор. Исключением являются «Подмосковные вечера», в которых Юханссон открывает большие резервы для оджазовывания. В свой арсенал шведский музыкант вводит и элементы латино, и афро-джаза, создавая предпосылки для мультикультурности (особенно учитывая разнообразное происхождение мелодий, вошедших в *Jazz på gyska*). Вырабатываются типичные приемы

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

изложения — одноголосный «зачин» у фортепиано и «тутти» ансамбля в «припеве», нередко с участием духовых, используются канонические имитации. В целом подход к фольклору балансирует между аранжировочным и авторизированным. Более свободный подход к «русским» песням и наигрышам, возможно, объясняется и тем, что музыкант к этому моменту наработал большой арсенал приемов разработки и «обыгрывания» народных мелодий.

В обоих альбомах есть направленность на воссоздание природной и народно-бытовой среды, в которой могли бы звучать аранжируемые мелодии. Это придает музыке более яркую жанровую окрашенность. В то же время многие танцевальные, свадебные мелодии звучат скорее как воспоминание о былом. И это роднит музыку Юханссона с таким жанром европейской музыки, как элегия или же «образки» («картинки») Фридерика Шопена. Неслучайно в обработке «Колокольчика» Гланзелиусу чудилось, что это Шопен играет блюз [Glanzelius, 1967]...

И, в конечном итоге, Юханссон находит нечто общее и между шведским и русским фольклором. Похожая ладовая структура, «зависания» между мажором и минором, между грустью и весельем... А вот венгерская музыка оказывается совершенно в стороне от этого тренда. Может быть, поэтому альбом *Jazz på ungerska* кажется немного чуждым стилю Юханссона, несмотря на его яркие, полные страсти мелодии и атмосферу раскованной импровизации.

Ян Юханссон и нордик-джаз. Эпилог

Творчество Яна Юханссона оказало огромное влияние на развитие шведского этно-джаза, фолк-рока и других направлений. Да и, возможно, на весь менталитет шведского поколения 1960-х, 1970-х и более поздних периодов. Об этом говорит факт, который можно трактовать и как курьезный, и как показательный. Его приводит в своей статье Иэн Паттерсон, интервьюировавший шведского музыканта Оскара Симонссона (Oscar Simonsson), клавишника джаз-электронного дуэта 1990–2000-х годов Коор. Тот поделился своими впечатлениями о роли творчества Юханссона, которого, конечно, не застал в живых:

Когда я рос в 70-х и начале 80-х, в Швеции была довольно специфическая политическая обстановка; например, у нас было только два ТВ-канала и они транслировали

передачи не весь день. Трансляция начиналась около пяти или шести часов [вечера]. Приходишь домой из школы, включаешь телевизор, и тебе перед началом передач показывают заставку, при этом играет музыка. И у них была одна песня Яна Юханссона, которую они проигрывали снова и снова, каждый день. Это была первая песня с *Jazz på svenska (Visa från Utanmyra)*. Она очень меланхоличная, с таким элементом фолковости. В любой другой стране мира ставили бы поп-музыку; только в Швеции такое могло случиться. Ты вырастаешь с этой музыкой, и ты слышишь ее везде, что очень редко случается с джазом — быть услышанным всеми в таком количестве [цит. по: Patterson, 2008].

Одна из ярчайших представительниц шведского фолка, органистка, композитор и певица Мерит Хеммингсон признает, что ее знаменитая фолк-трилогия 1970-х годов: альбомы *Huvva! — Svensk Folkmusik På Beat* (1971), *Trollskog (Mer Svensk Folkmusik På Beat)* (1972) и *Bergtagen* (1973), включавшие рок- и фьюжн-обработки шведских мелодий, — инспирирована Яном Юханссоном. Услышав его работы, Мерит свернула с пути консервативного джаза на путь фолк-рок/фьюжн-музыканта, открыв шведский фолк широкой молодежной аудитории 1970-х [подробнее см.: Savitskaya, 2022]. Спустя годы Мерит Хеммингсон обратилась к реинтерпретации музыкальных тем, использованных Юханссоном. В 2014 году она выпустила альбом *Hommage Till Jan* — посвящение Яну Юханссону, в котором заново обработала несколько мелодий из его альбомов, в частности из *Jazz på gyska*.

Работа Юханссона инспирировала интерес и других шведских джазменов и рокеров к русской музыке (группа *Södra Bergens Balalaïkor* и другие коллективы), хотя фольклор разных стран всегда приветствовался ими как истинно «демократическая» музыка.

Один из шведских музыкантов молодого поколения, безусловно признававших влияние Яна Юханссона — известный пианист Эсбьёрн Свенссон (*Esbjörn Svensson*). Приведем цитату из его интервью:

Сложно сказать, как люди влияют друг на друга — но на меня Ян Юханссон оказал очень, очень большое влияние. Скажем так, я люблю целиком его концепцию, его отношение к музыке, я люблю его воображение, его фантазию, его невероятную способность играть не то чтобы джаз, не то чтобы классику и не то чтобы фолк, но при этом играть это все вместе взятое. <...> Его музыка основывалась на очень личном, уникальном языке — когда слышишь ее, то сразу же понимаешь, что это Ян Юханссон [цит. по: Patterson, 2008].

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Этот язык, манера игры отразились и в творчестве Эсбьёрна Свенссона и его трио, хотя в данном случае и без прямых заимствований из фольклора. Скорее это близость артистическая и духовная. Достаточно сказать, что композиция *Carcrash* из альбома *Strange Place for Snow* коллектива *Esbjörn Svensson Trio* (2002) неофициально посвящена Яну Юханссону. К сожалению, судьба самого Свенссона тоже оказалась трагической — он погиб в возрасте 44 лет во время погружения с аквалангом возле одного из островов Стокгольмского архипелага.

Стиль игры Яна Юханссона, сложившийся в фолк-альбомах, — сдержанность и рафинированность звучания, в котором нет ничего лишнего, минимализм аранжировок, тонкость звукоизвлечения и фразировки, использование ладовых, мелодических особенностей северного фольклора, пейзажность и вместе с тем психологичность — стали идеалом для нарождающегося в 1970-е годы направления нордик-джаз (*Nordic Jazz*). Это движение возникло благодаря деятельности германского лейбла EMC и включало альбомы музыкантов из разных стран, но прежде всего из Скандинавии. Среди наиболее известных имен — норвежский саксофонист польского происхождения Ян Гарбарек (*Jan Garbarek*; квинтэссенция — альбом *Dis*, 1977), гитарист Терье Рюпдаль (*Terje Rypdal*), норвежские пианисты Кетиль Бьёрнстад (*Ketil Bjørnstad*; особенно примечателен его альбом *Water Stories*, 1993) и Иван Блумквист (*Ivan Blomqvist*), шведские пианисты Бьёрн Мейер (*Björn Meyer*), Эсбьёрн Свенссон и другие.

В нордик-джазе утверждается характерное разреженное звучание джазового трио с изысканным фортепиано, глissандирующими пиццикато контрабаса и легким шуршанием джазовых щеток. Отметим усиленное внимание к фортепиано как солирующему инструменту с богатыми колористическими возможностями. Оригинальности придает опора на северный фолк (лады, мелодические обороты), хотя в современном нордик-джазе это не является обязательным (могут быть и отсылки к классике, и элементы эмбиента). Характерна неспешность, размеренность, «меланхоличность» развертывания, отсутствие «бурных» импровизаций. Для саксофона типичны дрящиеся, протяженные, как бы «меланхолично-госкливые» звучания. Важную роль играют паузы, тишина между звуками, ощущение пространства в звучании.

Американский исследователь джаза и блюза Стюарт Николсон отмечает внешнюю неброскость, отсутствие желания впечатлить слушателя виртуозной техникой, эффектными исполнительскими приемами, насыщенной фактурой, яркими красочными тембрами или последовательностями альтерированных джазовых аккордов. Вместо этого — точная, скупая фразировка, сдержанные аранжировки, прозрачное звучание. По мнению исследователя, северный джаз изучает «самые сокровенные чувства души посредством погружения в глубоко интимные, но часто простые и точные мелодичные повествования» [Nicholson, 2005, p. 196]. Все это, вспомним, было уже у Яна Юханссона, которого многие представители нордик-джаза почитают как «икону стиля». Правда, в современном варианте «нордическая» джаз-манера может оборачиваться просто некой красотой, внешней отстраненностью, холодной привлекательностью звучания, направленного на фоновое восприятие, а термин «нордик-джаз» может использоваться просто как привлекательная этикетка (на что обращает внимание норвежская исследовательница Люси Аффронти [Affronti, 2019, p. 16]).

Безусловно, нордик-джаз как обширное и влиятельное направление современного джаза заслуживает специального внимания, которое ему трудно уделить в рамках этой статьи. Поэтому завершим ее высказыванием Эсбьёрна Свенссона о Яне Юханссоне: «Каждый раз, когда я слышу его музыку, я понимаю, каким гением он был» [цит. по: Patterson, 2008].

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:
авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Список литературы:

- 1 *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
- 2 *Жуланова Н.И.* World Music и российский фольклоризм (конец XX – начало XXI века) // Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире: Сб. ст. / Ред.-сост. Л.П. Солнцева. М.: ГИИ, 2010. С. 212–236.
- 3 *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.; М.: Советский композитор, Ленинградское отд-ние, 1978. 174 с.
- 4 *Иванова Л.П.* Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань: АГТУ, 2004. 223 с.
- 5 *Кузьмина В.А.* Американский и британский фолк-рок: генезис и взаимовлияния // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е.А. Дорохова. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. С. 195–203.
- 6 *Линг Я.* Шведская народная музыка / Пер. со швед. и примеч. Н.Н. Мохова. М.: Музыка, 1981. 127 с.
- 7 *Affronti L.* Sounding Nordic: Labelling Nordic Jazz and Icelandic Pop Music. Norwegian University of Science and Technology. Spring semester, 2019. 19 p. // Researchgate.net. URL: https://www.researchgate.net/publication/337548219_Sounding_Nordic_labelling_Nordic_jazz_and_Icelandic_pop_music (дата обращения 14.12.2024). <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14557.77280>.
- 8 *Glanzelius I.* Jazz på svenska? Undrar Jan Johansson: [Liner notes to the record]. Megafon (label), MFEP 10, Sweden, 1962.
- 9 *Glanzelius I.* Jazz på svenska: [Liner notes to the record]. Megafon (label), MFLP S4, Sweden, 1964.
- 10 *Glanzelius I.* Jazz på ryska: [Liner notes to the record]. Megafon (label), MFLP S10, Sweden, 1967.
- 11 *Jan Johansson:* Officiell hemsida. URL: <http://www.janjohnansson.org/index.html> (дата обращения 14.12.2024).
- 12 *Johansson J.* Jazz på svenska: Anteckningar från Jan Johanssons notblad: [Liner notes to the record]. Megafon (label), MFLP S4, Sweden, 1964.
- 13 *Kjellberg E.* Jan Johansson: A Visionary Swedish Musician: Jazz Pianist, Composer, Arranger. Stockholm: Svensk Music, 1998. 142 p.
- 14 *Mosey C.* Jan Johansson: Piano / Musik Genom Fyra Sekler // All About Jazz. 28.05.2008. URL: <https://www.allaboutjazz.com/jan-johansson-piano-musik-genom-fyra-sekler-by-chris-mosey> (дата обращения 14.12.2024).
- 15 *Nicholson S.* Celebrating the Glocal: The Nordic Tone in Jazz // *Nicholson S.* Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address. New York: Routledge, 2005. P. 195–222.
- 16 *Nilsson M.* The Swedish Polska. Stockholm: Svenskt Visarchiv / Musikverket, 2017. 142 p.
- 17 *Patterson I.* Jan Johansson: From Small Acorns... // All About Jazz. 24.11.2008. URL: <https://www.allaboutjazz.com/jan-johansson-from-small-acorns-jan-johansson-by-ian-patterson> (дата обращения 14.12.2024).
- 18 *Sandberg P.* Johansson, Jan – Pianist, Gitarrist, Kompositör, Arrangör Med Mera // Orkester Journalen. 05.09.2017. URL: <https://orkesterjournalen.com/biografi/johansson-jan-pianist-gitarrist-kompositor-arrangor-med-mera> (дата обращения 28.04.2024).
- 19 *Savitskaya E.* Genre and Style Dialogues in Works of Merit Hemmingson // Music Science Today: The Permanent and The Changeable. Daugavpils University, Academic Press Saule. 2022. № 6 (14). P. 18–24.

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»:

авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

References:

- 1 Golovinskii G.L. *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov* [Composer and Folklore: From the Experience of Masters of the 19th and 20th Centuries: Essays]. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 279 p. (In Russian)
- 2 Zhulanova N.I. World Music i rossiiskii fol'klorizm (konets XX – nachalo XXI veka) [World Music and Russian Folklorism (Late 20th – Early 21st Century)]. *Fol'klor i fol'klorizm v menyayushchemsya mire: Sb. st.* [Folklore and Folklorism in a Changing World: Collection of Articles], ed., comp. L.P. Solntseva. Moscow, Gil Publ., 2010, pp. 212–236. (In Russian)
- 3 Zemtsovskii I.I. *Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie ehtyudy o russkoi sovetskoi muzyke* [Folklore and Composer: Theoretical Etudes about Russian Soviet Music]. Leningrad, Moscow, Sovetskii kompozitor, Leningradskoe otd-nie Publ., 1978. 174 p. (In Russian)
- 4 Ivanova L.P. *Fol'klorizm v russkoi muzyke XX veka* [Folklorism in Russian Music of 20th Century]. Astrakhan, AGTU Publ., 2004. 223 p. (In Russian)
- 5 Kuz'mina V.A. Amerikanskii i britanskii folk-rok: genezis i vzaimovlianiya [American and British Folk Rock: Genesis and Mutual Influences]. *Fol'klornoe dvizhenie v sovremennom mire: Sb. st.* [Folk Movement in Modern World: Collection of Articles], comp. E.A. Dorokhova. Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora Publ., 2016, pp. 195–203. (In Russian)
- 6 Ling Ya. *Shvedskaya narodnaya muzyka* [Swedish Folk Music], transl. from Swedish and notes N.N. Mokhov. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 127 p. (In Russian)
- 7 Affronti L. Sounding Nordic: Labelling Nordic Jazz and Icelandic Pop Music. Norwegian University of Science and Technology. Spring semester, 2019. 19 p. *Researchgate.net*. Available at: https://www.researchgate.net/publication/337548219_Sounding_Nordic_labelling_Nordic_jazz_and_icelandic_pop_music (accessed 14.12.2024). <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14557.77280>.
- 8 Glanzelius I. *Jazz på svenska? Undrar Jan Johansson: [Liner notes to the record]*. Megafon (label), MFEP 10, Sweden, 1962.
- 9 Glanzelius I. *Jazz på svenska: [Liner notes to the record]*. Megafon (label), MFLP S4, Sweden, 1964.
- 10 Glanzelius I. *Jazz på ryska: [Liner notes to the record]*. Megafon (label), MFLP S10, Sweden, 1967.
- 11 *Jan Johansson: Officiell hemsida*. Available at: <http://www.janjohansson.org/index.html> (accessed 14.12.2024).
- 12 Johansson J. *Jazz på svenska: Anteckningar från Jan Johanssons notblad: [Liner notes to the record]*. Megafon (label), MFLP S4, Sweden, 1964.
- 13 Kjellberg E. *Jan Johansson: A Visionary Swedish Musician: Jazz Pianist, Composer Arranger*. Stockholm, Svensk Music, 1998. 142 p.
- 14 Mosey C. Jan Johansson: Piano / Musik Genom Fyra Sekler. *All About Jazz*, 28.05.2008. Available at: <https://www.allaboutjazz.com/jan-johansson-piano-musik-genom-fyra-sekler-by-chris-mosey> (accessed 14.12.2024).
- 15 Nicholson S. Celebrating the Glocal: The Nordic Tone in Jazz. Nicholson S. *Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address*. New York, Routledge, 2005, pp. 195–222.
- 16 Nilsson M. *The Swedish Polska*. Stockholm, Svenskt Visarchiv / Musikverket, 2017. 142 p.
- 17 Patterson I. Jan Johansson: From Small Acorns... *All About Jazz*, 24.11.2008. Available at: <https://www.allaboutjazz.com/jan-johansson-from-small-acorns-jan-johansson-by-ian-patterson> (accessed 14.12.2024).
- 18 Sandberg P. Johansson, Jan – Pianist, Gitarrist, Kompositör, Arrangör Med Mera. *Orkester Journalen*, 05.09.2017. Available at: <https://orkesterjournalen.com/biografi/johansson-jan-pianist-gitarrist-kompositor-arrangor-med-mera> (accessed 28.04.2024).
- 19 Savitskaya E. Genre and Style Dialogues in Works of Merit Hemmingson. *Music Science Today: The Permanent and the Changeable*. Daugavpils University, Academic Press Saule. 2022, no. 6 (14), pp. 18–24.

УДК 78
ББК 85.31

Саамишвили Наталья Николаевна

Старший научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
ResearcherID: AAS-4110-2021
nati-bedova@mail.ru

Ключевые слова: Джордж Бенджамин, «Написано на коже», современная опера, Мартин Кримп, Гильом де Кабестань, либретто, Вальтер Беньямин

Саамишвили Наталья Николаевна

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина: аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-350-383

Для цит.: Саамишвили Н.Н. «Написано на коже» Джорджа Бенджамина: аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней // Художественная культура. 2025. № 1. С. 350–383. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-350-383>.

For cit.: Saamishvili N.N. *Written on Skin* by George Benjamin: Aspects of the Plot and Libretto of the Opera Masterpiece of Our Days. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 350–383. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-350-383>. (In Russian)

Saamishvili Natalia N.

Senior Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
ResearcherID: AAS-4110-2021
nati-bedova@mail.ru

Keywords: George Benjamin, *Written on Skin*, contemporary opera, Martin Crimp, Guillem de Cabestany, libretto, Walter Benjamin

Saamishvili Natalia N.

Written on Skin by George Benjamin: Aspects of the Plot and Libretto of the Opera Masterpiece of Our Days

Аннотация. XX столетие в музыкальном искусстве прошло под знаком неустанных изменений и экспериментов, которые мы наблюдаем и до сих пор. Многие ставилось под сомнение, в том числе — возможность существования в нынешних художественных реалиях такого традиционного жанра, как опера. Однако современные композиторы продолжают создавать оперы, которые наследуют лучшим образцам этого жанра и завоевывают любовь публики, сохраняя преемственность традиции и одновременно с этим задавая вектор дальнейшего развития.

Один из них — снискавший мировую славу британский автор Джордж Бенджамин. Его вторая опера «Написано на коже» (*Written on Skin*, 2012) без преувеличения может считаться шедевром современного музыкального театра. Наглядным подтверждением этого является ее огромная востребованность среди театральных интендантов и публики. С момента своего появления опера объехала практически весь свет и по сей день продолжает триумфальное шествие по миру. Секрет такого успеха во многом заложен в удачно найденном балансе нового и традиционного, проявляющегося на всех уровнях произведения.

В фокусе данной статьи — сюжет и либретто оперы. Текст, созданный английским драматургом Мартином Кримпом, основан на легендарной и шокирующей истории. При этом что создание оперы на сюжет средневековой легенды вполне традиционно само по себе, мотивы, затрагиваемые в тексте, будоражат своей остротой, а стиль драматурга — оригинальностью и особой выразительностью.

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Abstract. The 20th century in the musical art was marked by relentless changes and experiments which we are still observing today. Many things were questioned, including the possibility of the existence of such a traditional genre as opera in the current artistic realities. However, modern composers continue to create operas that inherit the best examples of this genre and win the interest of the public, preserving the continuity of tradition and at the same time setting a vector for further development. One of them is the world-renowned British composer George Benjamin.

His second opera *Written on Skin* (2012) can without exaggeration be considered a masterpiece of contemporary musical theatre. A clear confirmation of this is its great demand among theatrical intendants and the public. Since its inception, the opera has travelled almost all over the world and continues its triumphant march around the world to this day. The secret of such success lies largely in the successfully found balance of the new and the traditional, manifested at all levels of the work.

The focus of this article is on the plot and libretto of the opera. The text created by the English playwright Martin Crimp is based on a legendary and shocking story. Despite the fact that the creation of an opera based on the plot of a medieval legend is quite traditional in itself, the motives touched upon in the text excite with their sharpness, and the playwright's style — with originality and special expressiveness.

Введение

«Если сочинение музыки для сцены открыло для Бенджамина новые горизонты самовыражения, то результат оказался более восхитительным, чем можно было себе представить» (Эндрю Клементс, *The Guardian*) [George Benjamin. *Written on Skin*. Duet, 2013]; «Если у вас есть хоть какой-то серьезный интерес к опере, то вы просто обязаны услышать это сочинение. <...> Оно одновременно ошеломило и открыло меня. Это шедевр, вне всякого сомнения» (Руперт Кристиансен, *The Telegraph*) [George Benjamin. *Written on Skin*. Duet, 2013], — эти две цитаты украшают обложку компакт-диска с записью оперы «Написано на коже» (*Written on Skin*), осуществленной летом 2012 года на премьере в Экс-ан-Провансе. Они свидетельствуют о несомненном успехе, с которым было встречено это произведение и с которым продолжает свой путь на сцене: после премьеры опера ставилась и звучала в концертных исполнениях, охватив весьма внушительную часть земного шара и такие города, как Амстердам, Флоренция, Тулуза, Лондон, Вена, Мюнхен, Бонн, Детмольд, Лиссабон, Стокгольм, Торонто, Санкт-Галлен, Нью-Йорк, Дортмунд, Кёльн, Барселона, Мадрид, Болцано, Ла-Плата, Кембридж, Филадельфия, Пекин, Шанхай, Гамбург, Берлин, Ульм, Токио, Венеция, Монреаль, Париж, Хельсинки, Лилль, Кале, Стравангер, а также — Москва и Санкт-Петербург (оба — 2017)⁽¹⁾. По результатам опроса, проведенного в 2019 году *The Guardian*, опера «Написано на коже» заняла второе место в рейтинге величайших классических произведений XXI века [Clements, Maddocks, Lewis, 2019].

Ее автор — британский композитор Джордж Бенджамин (George Benjamin, род. 1960). Примечательный и важнейший факт биографии нашего героя заключается в том, что он стал последним учеником Оливье Мессиана, который считал его очень талантливым и высоко ценил. Также в парижской консерватории Бенджамин обучался фортепиано у Ивонн Лорио. Затем продолжил обучение в Королевском колледже Кембриджа у Александра Гёра. Карьера Бенджамина имела быстрый и стремительный взлет: сочинение 20-летнего композитора

«Окольцовано плоским горизонтом» (*Ringed by the Flat Horizon*, 1980) было исполнено на фестивале BBC Proms, что сделало его самым молодым дебютантом фестиваля. Среди других значимых событий раннего периода карьеры — работа в IRCAM по приглашению Булеза (1984–1987), фестиваль музыки композитора «Карт-бланш Джорджу Бенджамину» (*Carte blanche a George Benjamin*, 1992, Париж), авторское исполнение Трех инвенций для камерного оркестра на Зальцбургском фестивале (1995), фестиваль музыки Бенджамина Лондонского симфонического оркестра (2002).

Бенджамин также ведет активную дирижерскую деятельность. На его счету сотрудничество с такими коллективами, как Лондонская симфонietta, Ensemble Modern (Германия), Ensemble intercontemporain (Франция), Камерный оркестр имени Малера, Кливлендский филармонический оркестр, оркестр Концертгебау (Нидерланды) и Берлинский филармонический оркестр.

Среди почестей и наград композитора: кавалер Ордена искусств и литературы и член Баварской академии изящных искусств, почетный член Гилдхоллской школы, Королевской академии и Королевского музыкального колледжа, лауреат первой в истории премии Немецкого симфонического оркестра имени А. Шенберга по композиции, Командор ордена Британской империи (2010) — в честь дня рождения королевы, почетный член Королевского филармонического общества (2011) [George Benjamin: *Biographie*; Sir George Benjamin, 2024, S. 49].

Несмотря на довольно широкую известность и признание, сведения о творчестве композитора не столь объемны и в основном сконцентрированы в интервью и статьях медиапространства. Среди источников выделим эссе, сделанное на материале интервью в форме авторского высказывания и опубликованное в книге Эндрю Палмера «Встречи с британскими композиторами» [Palmer, 2015]. Что касается оперы «Написано на коже», то, помимо рецензий, интервью, статей, содержащихся в буклетах к постановкам, связанные с ней аспекты рассматриваются также и в специализированных статьях Эммы Диллон [Dillon, 2018] и Жудикаэла Сежурне [Séjourné, 2020], в каждой из которых на первый план выдвигается своя определенная проблема. Однако, повторимся, исследовательская литература как о творчестве Бенджамина, так и конкретно о его опере крайне малочисленна, чем и обусловлена актуальность и новизна данной работы.

(1) В этом списке не указаны города, в которых были осуществлены специальные трансляции оперы, а также исполнены фрагменты произведения. Кроме того, в некоторых из указанных городов опера ставилась неоднократно [см.: George Benjamin. *Written on Skin*].

Цель своей статьи мы видим в том, чтобы представить оперу «Написано на коже» с позиции ее истории создания, замысла, особенностей сюжета и либретто. Эти аспекты имеют принципиальное значение в контексте восприятия такого сложного, многокомпонентного и синтетического жанра. Современные оперы, к которым, конечно же, относятся оперы Бенджамина, создаются практически на наших глазах, что предоставляет исследователю и зрителю возможность воочию наблюдать этапы и перипетии их рождения. Музыкальный компонент оперы «Написано на коже» в данном случае вынесен нами за скобки — в силу ограниченных возможностей жанра и масштабов статьи.

История создания и сюжет

Заказ на оперу Бенджамин получил еще в 1992 году. Предложение поступило от тогдашнего директора театра «Ла Монне» (Брюссель) Бернарда Фоккруля. Однако на тот момент композитор не был готов к этому. Но сотрудничество с Фоккрулем продолжилось: спустя несколько лет он пригласил Бенджамина дирижировать оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, а в 2004 году в этом же театре прошла премьера нового оркестрово-хореографического сочинения композитора «Танцевальные фигуры» (Dance Figures). И, наконец, в 2012 году был осуществлен оперный замысел — на Экс-ан-Прованском фестивале, где Фоккруль уже занимал пост художественного руководителя.

На сегодняшний день Бенджамин — автор четырех опер. «Написано на коже» — вторая из них по хронологии. Свою первую оперу «Внутри холма» (Into the Little Hill) композитор написал в 2006 году для парижского Осеннего фестиваля. Премьера третьей оперы «Уроки любви и жестокости» (Lessons in Love and Violence) состоялась в 2018 году в «Ковент-Гарден» (Лондон). Новейшая опера Бенджамина «Представь себе такой день» (Picture a Day Like This) была поставлена в 2023 году на Экс-ан-Прованском фестивале. Хотя «Написано на коже» — уже второй его опыт в опере, но первый — в жанре полномасштабной оперы: «Внутри холма», обозначенная автором как «лирическая сказка в двух частях», представляет собой камерный образец жанра — ее продолжительность составляет всего 40 минут, а время звучания «Написано на коже» составляет полтора часа.

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Ил. 1. Джордж Бенджамин и Мартин Кримп. Фото: М. Фоксолл. Источник: Vir P. The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age // Serenade Magazine. 2018. August 24. URL: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/>

Fig. 1. George Benjamin & Martin Crimp. Photo: M. Foxall. Source: Vir P. The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age. Serenade Magazine, 2018, August 24. URL: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/>



Все оперы Бенджамина написаны на либретто одного и того же драматурга — Мартина Кримпа⁽²⁾. Встреча с ним стала для композитора определяющей: «В последние годы я стал одержим человеческим голосом и занялся тем, чем всегда хотел заниматься: сочинением музыки для оперной сцены. Спустя четверть века поисков я нашел идеального партнера для сотрудничества — Мартина Кримпа. Это

(2) Мартин Кримп (Martin Andrew Crimp, род. 1956) — английский драматург и переводчик, один из наиболее востребованных представителей «постдраматического театра». Пьесы Кримпа, в основе которых, как правило, акты насилия, нередко причисляют к направлению «театр прямо в лицо» (in-yer-face theatre), хотя сам автор не соглашается с таким определением. Помимо собственных драм, известен также своими переводами и переложениями пьес Мольера («Мизантроп»), П. де Мариво («Триумф любви»), «Мнимая служанка»), А.П. Чехова («Чайка»), Э. Ионеско («Стулья»), «Носорог»), Ж. Жене («Служанки»), Б.-М. Кольтеса («Роберто Зукко») и др. Несколько раз выступал как киносценарист («Ангел» (2007) Франсуа Озона и др.). Драммы Кримпа активно переводятся на французский, немецкий, нидерландский и другие языки, идут на многих сценах мира [см.: Sierz, 2013].

послужило для меня решающей переменной и позволило достичь нового уровня композиционных навыков» [Palmer, 2015, p. 46], — признается маэстро. Бенджамин с завидной частотой упоминает о том, насколько приятна для него работа с текстами Кримпа, и постоянно говорит об этом в интервью. Он сравнивает их воздействие с «электрическим током», который буквально заставляет его писать музыку, помогает ему «ориентироваться в своей музыкальной вселенной» [Higgins, 2023].

В основе сюжета «Написано на коже» лежит средневековая легенда о провансальском трубадуре Гильоме де Кабестане (ок. 1162 — ок. 1212). Связь с Аквитанией была изначальным условием, поскольку опера предназначалась для Экс-ан-Прованского фестиваля. В качестве источника либреттист Кримп использовал разо⁽³⁾ «Съеденное сердце» (*Le Coeur Mangé*)⁽⁴⁾, героем которого и был де Кабестань. Согласно тому, что известно из его биографии, трубадур прибыл на службу ко двору графа Раймунда Руссильонского. Завязавшийся между ним и графиней Маргаритой роман стал поводом для подозрений графа, но Кабестань смог опровергнуть их — благодаря притворному признанию в любви к сестре графини Агнессе. Волнение графини, поверившей этому признанию, и сонет Кабестаня, «сочиненный по случаю их примирения», окончательно убедили графа в измене. Он убил трубадура и накормил супругу его сердцем. Узнав об этом, Маргарита «громко заявила мужу о своей вечной любви к поэту, бросилась с балкона и убила до смерти» [Перетц, 1894, с. 786].

Сперва Бенджамин и Кримп рассматривали вариант истории, сконцентрированной на любовной связи трубадура и жены короля, для которой его пригласили выступить. Но авторы не захотели идти по этому пути — он казался им слишком традиционным, — и заменили трубадура на художника⁽⁵⁾.

- (3) Разо (окс. *gazó* или *gazo*) — короткий прозаический комментарий, повествующий об обстоятельствах, при которых были написаны конкретные песни трубадуров.
- (4) Этот сюжет неоднократно использовался в литературных произведениях различных авторов — например, у Дж. Боккаччо, Стендаля, Ж. Барби д'Оревилли и Эзры Паунда.
- (5) Под персонажем художника в «Написано на коже» подразумевается мастер-иллюминатор — «художник, который иллюстрировал рукописные книги, украшал их цветными миниатюрами и орнаментами» [Майзульс, 2021].

«Написано на коже» Джорджа Бенджамин:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней



Ил. 2. Гильом де Кабестань. Миниатюра из рукописи *Chansonnier provençal* [Chansonnier K]. Вторая половина XIII в. Л. 89v. Отдел рукописей. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: *Chansonnier provençal* [Chansonnier K]. BNF. Ms. 12473. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f206.item>

Fig. 2. Guillem de Cabestany. Miniature from manuscript “*Chansonnier provençal*” [Chansonnier K]. Second half of the 13th century. F. 89v. *Département des Manuscrits. Bibliothèque nationale de France, Paris*. Source: *Chansonnier provençal* [Chansonnier K]. BNF. Ms. 12473. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f206.item>

Сюжет оперы сводится к следующему⁽⁶⁾.

Хор ангелов воссоздает воображаемый средневековый мир. Протектор, могущественный землевладелец, твердой рукой управляет не только окрестными землями, но и своей женой Аньес. Этот уклад ощутимо меняется, когда он нанимает молодого художника Мальчика для создания иллюстрированной книги, в которой заказчик изображается богоподобно идеализированным. Мальчик начинает вызывать интерес у Аньес, и этот интерес становится импульсом к ее внутренним переменам. Постепенно она отказывается от образа тихой, послушной супруги. Аньес просит художника изобразить мир таким, каков он есть на самом деле: нарисовать подобную ей женщину, настоящую и без прикрас. Тем временем пришедшая в гости к Протектору семейная пара, Джон и Мари (сестра Аньес) выражают свои опасения насчет его работника. Но слишком поздно: Аньес и Мальчик вступают в близкие отношения.

Хозяин дома замечает перемены в своей жене. Его мучают ночные кошмары. Между супругами возникает спор, и Аньес отсылает мужа к Мальчику — для выяснения. Чтобы уберечь себя и свою возлюбленную, художник рассказывает Протектору, что состоит в отношениях с сестрой Аньес, Мари. Но эта ложь выводит из себя Аньес. Она заставляет Мальчика раскрыть правду и показать Протектору иллюстрацию с изображением их любви: «Пусть наша любовь кинжалом вонзится ему в глаза. Заставь его плакать кровью» [Libretto, 2018].

Мальчик выполняет просьбу Аньес и показывает Протектору страницу, раскрывающую его тайную любовную связь с его женой. Далее разворачивается настоящая трагедия: Протектор сначала убивает художника, а затем подает сердце убитого своей супруге в качестве блюда. Когда Аньес понимает, что съела, она произносит пламенную речь о своей свободе и, прежде чем разъяренный муж успеет схватить ее, бросается с балкона.

(6) Краткое содержание приводится в вольном переводе по буклету, выпущенному к полусценическому исполнению оперы в Гамбурге [Die Handlung, 2018].

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Part One	Часть Первая
I Chorus of Angels	I Хор Ангелов
II The Protector, the Boy and Agnès	II Протектор, Мальчик и Аньес
III Chorus of Angels	III Хор Ангелов
IV Agnès and the Boy	IV Аньес и Мальчик
V The Protector and the Visitors – John and Marie	V Протектор и Гости – Джон и Мари
VI Agnès and the Boy	VI Аньес и Мальчик
Part Two	Часть Вторая
VII The Protector's bad dream	VII Дурной сон Протектора
VIII The Protector and Agnès	VIII Протектор и Аньес
IX The Protector and the Boy	IX Протектор и Мальчик
X Agnès and the Boy	X Аньес и Мальчик
Part Three	Часть Третья
XI The Protector, Agnès and the Boy	XI Протектор, Аньес и Мальчик
XII The Protector and Agnès	XII Протектор и Аньес
XIII Chorus of Angels and the Protector	XIII Хор Ангелов и Протектор
XIV The Protector and Agnès	XIV Протектор и Аньес
XV Angel 1	XV Ангел 1

Ил. 3. Структура оперы «Написано на коже»

Fig. 3. The composition of the opera *Written on Skin*

Композиция, персонажи, драматургия

Опера имеет трехчастную структуру — на титульном листе партитуры указано «Опера в трех частях» [Benjamin, *Written on Skin: Full Score*, 2012, title]. Три части, по сути, выполняют роль трех актов, включающих в общей сложности пятнадцать сцен, и все они озаглавлены. Однако обозначение «часть» здесь выбрано не случайно, таким образом партитура и опера в целом уподобляются книге, которая является подспудной «героиней» произведения, — из-за нее завязывается и происходит трагедия.

Как видно на приведенной схеме (ил. 3), части практически пропорциональны в отношении друг друга: есть небольшой перевес в первой части, включающей шесть сцен, компенсированный менее

масштабной второй частью. Другой вывод, который можно сделать исходя из данной таблицы: названия сцен весьма просты и в основном сводятся к указанию участвующих действующих лиц. Исключение составляет сцена VII, названная «Дурной сон Протектора». В то же время по названиям ощутимо выделяется два типа сцен — сцены с Ангелами и сцены с другими персонажами. Также обращают на себя внимание наименования действующих лиц. Большинство из них можно охарактеризовать как архетипические — Ангелы, Протектор, Мальчик. Из главных персонажей именем наделена лишь супруга Протектора Аньес.

Хор Ангелов — наиболее глобальное новшество, которое отличает сюжет оперы от средневековой легенды о съеденном сердце. Другие новые детали, такие как имена персонажей, их социальный статус и род деятельности, не столь важны. Чему обязаны своим появлением в опере эти ангелы, сам либреттист поясняет так:

Этот текст родился благодаря предложению Бернара Фоккруля, директора фестиваля в Экс-ан-Провансе... инсценировать некий провансальский сюжет. После долгих поисков я пришел к анонимной истории XIII века «Гильем де Кабестан — Съеденное сердце», чей странный сюжет, исключительный по своей жестокости и невероятно изящный в своей художественной обработке, понравился и Джорджу, и мне.

В отличие от нашей предыдущей совместной работы «Внутри холма», которая представляла собой современную интерпретацию старой истории, мы решили, что для этой оперы важно сохранить специфику культуры XIII века, чья иудео-христианская этика и сексуальные табу, особенно касающиеся женщин и их автономии, оставили отпечаток вплоть до сегодняшнего дня. В то же время у меня было инстинктивное желание позволить проникнуть в эту драму нашему современному миру. Отсюда и мое изобретение ангелов XXI века, которые инициируют и проводят действие и даже — в случае с Мальчиком — участвуют в нем.

У этих ангелов два источника: во-первых, их повсеместное присутствие в изученных мной средневековых рукописях; во-вторых, «Ангел истории», описанный Вальтером Бенямином. Это человек, который бросает взгляд на катастрофы прошлого с желанием вернуться и разбудить мертвых. Но это невозможно, поскольку буря, идущая из рая, неумолимо толкает его в будущее [George Benjamin. *Written on Skin*. Duet, 2013, p. 6].

Итак, Кримп указывает на два источника образа ангелов. Один из них — средневековые рукописи, с которыми работал либреттист и где, как он сам утверждает, ангелы фигурируют в текстах и появляются

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина: аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней



Ил. 4. Клее П. *Angelus Novus*. 1920. Монотипия. 31,8 × 24,2 см. Израильский музей, Иерусалим. Источник: Wolfe Sh. *Stories of Iconic Artworks: Paul Klee's Angelus Novus* // Magazine Artland. URL: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-paul-klees-angelus-novus/>
Fig. 4. Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920. Monotype. 31.8 × 24.2 cm. The Israel Museum, Jerusalem. Источник: Wolfe Sh. *Stories of Iconic Artworks: Paul Klee's Angelus Novus*. *Magazine Artland*. URL: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-paul-klees-angelus-novus/>

на полях (то есть в миниатюрах-иллюстрациях). Этот источник представляется естественным для оперы, написанной по средневековой легенде. Второй же источник куда более близок к современности, и он, на самом деле, восходит сразу к двум произведениям. Вальтер Беньямин (1892–1940), упоминаемый Кримпом, — немецкий философ, социолог, историк литературы и искусства [см.: Ромашко, 2017]. «Ангел истории» — центральный образ одной из ключевых его работ «О понятии истории» (1940), который выступает метафорой катастрофы прогресса. Этот образ, в свою очередь, — интерпретация Беньямином картины Пауля Клее *Angelus Novus* (1920, Израильский музей, Иерусалим)⁽⁷⁾.

Приведем фрагмент из эссе Беньямина, необходимый нам для понимания его связи с либретто оперы:

У Клее есть работа под названием «Новый Ангел». На ней изображен ангел, как бы намеревающийся отречься от чего-то, на что он пристально смотрит. Его глаза вытаращены, разинут рот, а крылья распахнуты. Так должен выглядеть ангел истории. Он обращает свой лик к прошлому. Там, где перед нами является цепь событий, он видит единственно катастрофу, которая беспрестанно городит обломки на обломки и с силой швыряет их к его ногам. Он хотел бы, пожалуй, еще помедлить, пробудить мертвых и сплотить разбитое. Однако из рая идет буря, которая ворвалась в его крылья с такой силой, что ангел не может их больше сложить. Эта буря неудержимо гонит его в будущее, к которому он обратился спиной, тогда как нагромождение обломков перед ним вырастает до неба.

То, что мы называем прогрессом, и есть эта буря [Беньямин, 1995].

К трактовке Беньямином картины Клее мы еще вернемся. А пока обратим внимание на ключевую идею приведенного фрагмента текста: ангел, гонимый бурей в будущее, чей взгляд обращен в прошлое и наделен ужасом. Нечто похожее выражают реплики ангелов, появляющихся в начале оперы Кримпа — Бенджамина и «иницирующих» действие. Три ангела вещают со сцены что-то подобное манифесту, призывающему повернуть время вспять (сцена 1):

(7) Беньямин купил эту работу у Клее в 1921 году. Философ часто называл картину своим «самым ценным приобретением» [см.: Wolfe].

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Разберите города по кирпичикам. Уберите провода и покройте землю травой. <...> Уберите субботнюю парковку с рыночной площади, сотрите белые линии. Сломайте печатный станок. Сделайте каждую новую книгу драгоценным предметом, написанным на коже. <...> Уничтожьте живых: верните мертвых к жизни [перевод цитат из либретто здесь и далее наш. — Н.С.] [Libretto, 2018].

Ангелы взывают к возвращению в прошлое и одновременно как бы протягивают арку между прошлым и будущим. Они инициируют переход от современности к Средневековью: во второй части сцены Ангелы описывают непосредственных героев сюжета — Протектора и Аньес, которые появляются на сцене:

Женщина? — Вышла замуж в четырнадцать лет. Не умеет писать. Читать не научена. Глаза серые. Умна. Детей нет. А мужчина? — Этот мужчина — ее муж и защитник. Спокойный. Сильный. Пристрастен к чистоте и насилию [Libretto, 2018].

В первой части сцены считаются мотивы, отсылающие к строкам Беньямина, — мотивы деконструкции, а также пробуждения мертвых. Здесь также упоминаются детали, которые «прорастут» в дальнейшем действии. Это книга, написанная на коже, и автомобильная парковка с ее белыми полосами — детали, опять же, из разных эпох. Появление книги в последующем действии оперы не нуждается в пояснении, а вот парковка появится в финале оперы — как поверхность, на которую будет падать Аньес, выбросившаяся из окна своего средневекового дома.

Во второй части сцены мы встречаем незамысловатое, лаконичное, грубоватое и при этом вполне точное описание супружеской пары героев. Фрагменты текста из обеих частей дают нам некоторое представление о стиле либреттиста. Его можно охарактеризовать как сдержанный и «экономный»⁽⁸⁾, но в то же время по-своему поэтический и аллегоричный⁽⁹⁾. Как в первой, так и во второй части сцены используются простые, короткие фразы. В первой части, к примеру, звучат призывы с глаголами повелительного наклонения, с упоминанием весьма приземленных атрибутов современного мира: кирпичи

(8) Того же мнения и рецензент индийского музыкального портала *Serenade P. Vir* [см.: Vir, 2018].

(9) В этом мы согласны с характеристикой J.-P. Vachon, представленной в программе [см.: Vachon, 2013].

и провода, хром и алюминий, авиарейсы, автомобильная парковка. Однако эти сугубо материальные атрибуты создают свою особую поэзию, выступая символами сегодняшнего дня. Вместе с тем упоминаются и атрибуты прошлого: мертвые — ушедшие из жизни люди; зеленая трава как антипод асфальта; книга, написанная на коже.

Развертывание действия в двух разных временных плоскостях, Средневековья и современности, — одно из важнейших свойств либретто Кримпа. Оно усложняет и обогащает действие, делая его нелинейным. Воплощением этого двойного хронотопа, как уже было сказано, в значительной степени служат образы Ангелов, которые производят переход из одной плоскости в другую не только посредством текста, но и посредством трансформации собственных образов: так, Ангелы 2 и 3 в пятой и десятой сценах играют роли Джона и Мари (соответственно), оставаясь Ангелами в других сценах; Ангел 1 в конце первой сцены превращается в Мальчика, а в финальной, пятнадцатой сцене вновь становится Ангелом 1, благодаря чему образуется арка между первой и последней сценами, обрамляющая всю композицию.

Характеризуя другие сцены с участием Ангелов, можно констатировать, что они решены в сходном ключе. Ангелы, в той же манере, что продемонстрирована в первой сцене, либо транслируют свои ретроспективные призывы, либо дают комментарий к происходящему. Содержание текстов этих сцен, как видно уже по первой сцене, не лишено определенного пафоса, за завесой которого считываются идейные послылы. Так, например, в третьей сцене, в контексте призыва возвращения к истокам, библейские мотивы пересекаются с темами крестовых походов и намеками на идеи феминизма: «Изобретите женщину. <...> Вините ее во всем. Вините ее за язык. Вините ее за интеллект» [Libretto, 2018]. В этом также можно видеть проявление разноплановости временного аспекта действия.

Основная сюжетная линия разворачивается в сценах с участием главных героев — Протектора, Аньес и Мальчика. Образующийся между ними любовный треугольник весьма своеобразен, поскольку любовь каждого из этих персонажей носит специфический характер. Рассмотрим, как развиваются отношения внутри него и образы самих его участников.

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Экспозиции героев решены по-разному. Протектор представлен довольно обширным монологом во второй сцене, раскрывающим образ уверенного, грубого и тщеславного властителя, довольного собой и своей «собственностью». Приведем несколько строк в качестве примера:

Я хозяин полей: я владею всем, что на них. Каждый бук, каждый дуб — моя собственность, как и моя собака, мой мельничный ручей или тело моей жены — ее недвижимое и послушное тело — моя собственность [Libretto, 2018].

Затем Протектор обращается к Мальчику с заданием — создать для него книгу и показать в ней его «законное место»: «Покажи мне Рай». Характерной чертой реплик главных героев оперы является их позиционирование одновременно и от первого, и от третьего лица. То есть одновременно с прямой речью в тексте встречаются ремарки типа «говорит Протектор» — в партии Протектора, подобные же ремарки — в партиях Мальчика и Аньес, фразы от третьего лица, описывающие действия самих персонажей. Этот оригинальный прием драматурга вносит дополнительные штрихи к усилению абстрактности, архетипичности действия.

Аньес, в отличие от Протектора, не имеет своего экспозиционного монолога. Поначалу зрителю известно о ней лишь то, что было сказано в сцене Хора Ангелов: что она замужем с четырнадцати лет и неграмотна. Такая скупая характеристика компенсируется в дальнейшем: Аньес — единственный персонаж, проживающий яркую трансформацию на протяжении оперы, тот образ, который раскрывается в развитии, по ходу действия. Катализатором ее изменений становится появление Мальчика. Аньес приходит в кабинет, где работает художник, и заводит с ним беседу. Сперва ею руководит простое любопытство, но постепенно обоими героями овладевает страсть, и между ними завязываются любовные отношения. Мы можем наблюдать, как в процессе этих отношений Аньес из зажатой, бесправной, по сути, не распоряжающейся даже своим телом женщины, что явлена в сценах с Протектором в первой половине действия, превращается в страстную, эмансипированную личность. Апогей этой эмансипации наступает в финале оперы, когда героиня бросается с балкона, демонстрируя таким образом право на свой выбор.

Взаимоотношения героев во многом определяют драматургию оперы. В наибольшей степени они проявляются в диалогических сценах, показывающих, что происходит внутри той или иной пары. Этим пар, соответственно, складывается три: Аньес и Мальчик, Протектор и Аньес, Протектор и Мальчик.

Сцены *Аньес и Мальчика* составляют лирическую линию оперы. И несмотря на то что таких сцен всего три: сцены 4, 6, 10, — эта линия — одна из важнейших в драматургии. В них Аньес играет роль инициатора, своими вопросами и просьбами подводя Мальчика к желаемым ею действиям. Мальчик же в большей части их совместных сцен играет роль ведомого. Его слова и действия отзываются на слова и действия Аньес. Три сцены отражают три этапа взаимоотношений героев: сцена 4 — знакомство и завязка отношений; сцена 6 — развитие и кульминация любовных отношений; сцена 10 — конфликт и его выяснение. От четвертой к шестой сцене отношения между героями постепенно приобретают все более эротизированный характер. Направление этому движению задают уже первые реплики Аньес в их первой совместной сцене с Мальчиком (сцена 4), выражающие мотивы обнажения, чувственности и скрытого желания:

Женщина снимает туфли, проходит через проем в каменной стене, поднимается по винтовой лестнице, входит в кабинет, где Мальчик склоняется над новой страницей. Что она чувствует своими босыми ногами на деревянном полу? — Зернистость [Libretto, 2018].

Этапность развития отношений Аньес и Мальчика косвенно подчеркнута поочередным появлением миниатюр в создаваемой, по сюжету, книге. Всего их три, две из которых появляются в сценах 4 и 6, а третья приберегается для финала оперы — сцены 15. Интересно, что названия миниатюр упоминаются в тексте либретто в виде ремарок, что указывает на еще одну параллель между оперой и книгой. Каждая из миниатюр становится новым поводом для диалога между героями. Так, в сцене 4 художник работает над первой миниатюрой «Древо жизни» (которую, кстати, предвосхищают мотивы сотворения мира из предыдущей сцены с Ангелами), и Аньес, увидев изображение Евы, убеждает Мальчика, что «женщины так не выглядят», и просит его изобразить «настоящую» женщину, похожую на нее. В этой сцене героиня уподобляет себя «настоящей женщине», описывает,

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней



Ил. 5. Постановка оперы «Написано на коже». Большой театр Прованса, Экс-ан-Прованс, 2012. Аньес — Барбара Ханниган, Мальчик — Беджун Метта. Фото: К. Барда. Источник: Vir P. The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age // *Serenade Magazine*. 2018. August 24. URL: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/>

Fig. 5. Performance of the opera *Written on Skin*. Grand Theatre de Provence, Aix-en-Provence, 2012. Agnès — Barbara Hannigan, Boy — Bejun Mehta. Photo: C. Barda. Source: Vir P. The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age. *Serenade Magazine*, 2018, August 24. URL: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/>

что «ее сердце разрывается и дрожит при виде Мальчика, словно свет в чаше воды», а «ее серые глаза чернеют... от любви» [Libretto, 2018], — посредством чего проявляется трансформация ее образа. В сцене 6 появляется вторая миниатюра — «Дом зимой», на которой уже изображена женщина, похожая на Аньес, и которая носит то же имя. Рисунок еще более распалает страсть между героями, о чем свидетельствует фраза Аньес, заключающая сцену: «Любовь — это не картинка: любовь — это действие» [Libretto, 2018].

Новый этап отношений пары показан в 10-й сцене. Здесь продемонстрировано иное состояние Аньес: она обуреваема ревностью

и негодованием, вызванными рассказом Мальчика о его якобы существующей любовной связи с ее сестрой Мари. Перемена состояния героини ощутима с ее первых реплик, описывающих, как она обувается, прежде чем войти в кабинет к художнику — акт, противоположный тому, что был в начале действия. Эмоциональное объяснение между героями завершается требованием Аньес показать Протектору страницу книги, иллюстрирующую их страсть: «Пусть наша любовь кинжалом пронзит его глаз. Пусть она ослепит его. И заставит плакать кровью» [Libretto, 2018], — говорит она. Эта встреча становится последней в жизни влюбленных.

Другая важнейшая линия драматургии — это взаимоотношения *Протектора и Аньес*. В ней так же по-своему прослеживается трансформация образа героини. Поначалу Аньес даже не дается слова: в сцене 2 (Протектор, Мальчик и Аньес) она участвует, но безмолвно — о ней говорится в ее присутствии, однако к диалогу ее не привлекают. Следующая сцена супругов (сцена 8: Протектор и Аньес) демонстрирует весьма специфическое общение, где Протектор проявляет себя как властный и агрессивный, Аньес же находится в позиции жертвы. Распалвшись страстью после встреч с Мальчиком, женщина пытается проявить ее к своему мужу, но получает жесткий отказ. Супруг называет ее ребенком и требует назвать себя таковой вслух, в очередной раз стремясь доказать свое господство: «Ты скажешь мне: „Я ребенок“» [Libretto, 2018], — говорит он. Появление сцен с участием Аньес и Протектора учащается по мере продвижения к финалу действия: это сцены 11, 12, 14. Сцена 11 в большей части — диалог Протектора и Мальчика, объясняющего миниатюры из книги, в конце сцены художник просит Аньес прочесть слова, но она не может. В сцене 12 Протектор читает вслух содержание открытой страницы, от которого Аньес захватывают чувства, и это приводит супруга в бешенство, что отражают его реплики, наполненные агрессивно-эротическими мотивами: «Закрой рот, пока твой розовый язычок не скользнул обратно в мой рот так же, как это было с ним. Держись сейчас от меня подальше» [Libretto, 2018]. Наконец, в 14-й сцене наступает драматическая развязка: Протектор подает сердце убитого Мальчика своей жене в качестве блюда. На примере этой сцены можно наблюдать, как по ходу усиления драматизма текст становится все более обезличенным. Реплики Протектора: «Женщина и ее Протектор — ночь. Комната.

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Балкон. Длинный белый стол. Что он поставил перед ней? <...> Что она берет с серебряного блюда?» [Libretto, 2018]. На протяжении сцены Протектор, как и ранее, проявляет свою властность, требуя от супруги покорности и послушания, подробно расспрашивая ее о вкусе «блюда». И если поначалу Аньес отвечает ему как ни в чем не бывало, то в последних репликах, составляющих ее заключительный монолог, ощутима максимальная эмансипация. Когда женщина узнает, что съела сердце возлюбленного, то произносит следующие слова:

Что бы я ни ела, что бы ни пила, никогда из моего тела не уйдет вкус сердца этого Мальчика. Никакая сила не сможет мне запретить ничего и не сможет стереть картины, написанные руками Мальчика на этой коже. Он может раскрыть тугую зеленый бутон, развернуть дерево, затемнить древесину, осветить небо, смыть дождевую пыль — каждый след, который он оставляет на мне, хорош, каждый цвет — чист. — Раздави. Сожги. Сломай. Разорви. Выколи мне глаза. Повесь. Утопи. Побей камнями. Ударь ножом. Отрежь мне язык. — Ничего, ничего не выйдет — нет, если ты прожжешь меня кислотой до костей, я все равно буду чувствовать вкус сердца этого Мальчика на своих губах [Libretto, 2018].

Взаимоотношения *Протектора и Мальчика* так же, как и отношения Аньес и Мальчика, имеют трехэтапную динамику. Первый этап — разговор о заказе на книгу (сцена 2). На этом этапе фигура Протектора, с чувством глубокого удовлетворения описывающего свои владения и с предвосхищаемым восторгом — пожелания к книге, ярко контрастирует с образом Мальчика — покорного и немногословного исполнителя заказа. Следующий этап взаимоотношений этой пары наступает, когда Протектор, догадывающийся об интриге между его супругой и художником, пытается выяснить правду у Мальчика — сцены 9 и 11. И уже в первом диалоге среди реплик героев звучат мотивы, пророчащие роковую развязку: мотив ножа (Мальчик держит нож в руках и смотрит в свое отражение на лезвии), мотивы убийства (слова Протектора — «Влюбленный... его легко задушить, как девочку» [Libretto, 2018]) и смерти (слова Мальчика — «Я думаю о том, что когда это дерево и этот свет зальют восемь слоев бетона, мы оба и все, кого мы любим, будут мертвы уже тысячу лет» [Libretto, 2018]). В сцене 9 Протектор задает Мальчику прямой вопрос — Аньес ли та женщина, у которой с ним связь, и Мальчик отвечает: «Нет, нет, нет, нет, нет, Мари — ее зовут Мари — Мари, это ее сестра» [Libretto,

2018]. Многократное повторение «нет» выдает испуг и нервозность художника, в попытках оправдаться он лжет, сочиняя историю о его любовной связи с Мари. И в этот момент в действии начинает разыгрываться «театр в театре»: на сцене появляются Джон и Мари, которые своей игрой и репликами иллюстрируют описываемую Мальчиком ситуацию⁽¹⁰⁾. Протектор, сперва поверивший в эту историю, рассказывает ее Аньес, и взволнованная реакция супруги заставляет ревнивца вернуться к своим подозрениям. В сцене 11 Протектор настойчиво требует Мальчика показать ему страницу, изображающую Рай, но художник показывает отнюдь не радужную жизнь, а мрачные картины, отчасти взятые из жизни самого хозяина. Мальчик уходит, сказав, что его работа закончена, но многое для Протектора остается непоясненным, и в сцене с Аньес он открывает страницу, живописующую их любовную связь с художником. Причем все, изображенное на странице, герой заставляет комментировать жену вслух. Подозрения Протектора оказываются оправданными, и он готов к сатисфакции. Выбор в пользу мести герой делает в сцене 13: он ведет диалог с самим собой, а Ангелы 2 и 3, будто таинственные голоса в его голове, склоняют то к жестокости, то к милосердию. Момент расправы над соперником решен в опере необычно — он помещен между сценами 13 и 14 и представляет собой довольно лаконичную, чисто оркестровую интерлюдия, озаглавленную «„лес“, „убийство“», во время которой Протектор быстро хватает Мальчика и вырезает ему сердце. Так завершается жизнь этого персонажа.

Характер взаимоотношений между тремя главными героями оперы наводит на мысль о возможности их рассмотрения сквозь призму психологической модели, наподобие так называемого треугольника Карпмана⁽¹¹⁾. В последнем три основные роли — Жертва,

(10) На сцене появляются Джон и Мари, которые изображают то, о чем рассказывает Мальчик. Пара собирается на вечеринку: Джон помогает супруге надеть платье, туфли, она сильно раздражена и бросает в его адрес реплики на повышенных тонах. Причина этого раздражения — ее увлечение Мальчиком. Художник продолжает свой рассказ, детально описывая их выдуманную связь с Мари — с обилием эротических деталей. Героиня повторяет все, сказанное Мальчиком, словно марионетка, будто это действительно ее слова.

(11) Треугольник Карпмана — модель созависимых отношений, в которой каждый человек исполняет одну из трех ролей: преследователя, жертвы или спасателя. Эта модель подробно описана американским психиатром Стивеном Карпманом в 1968 году.

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Агрессор (Преследователь), Спасатель (Избавитель), где «жертва — это личность, на которую оказывают давление и преследуют», преследователь — «личность, которая навязывает свою волю и мысли, давит на жертву», а избавитель «старается помочь жертве разрешить проблемы» [Литвак, 2017], но при этом получает свою выгоду и самоутверждается за счет жертвы. Характерной особенностью этой модели является то, что участники часто меняются ролями, то есть жертва может стать агрессором, агрессор — жертвой и так далее, что указывает на неоднозначность ролей. Аналогия с героями оперы возникает не только потому, что их трое. К этому подводят их типологические черты, ведь каждый из них воплощает скорее не индивидуальность или личность, а определенный тип. Авторы создали тройку почти абстрактных персонажей, действия которых практически репрезентируют действия архетипов.

Типаж Протектора, на первый взгляд, идеально подходит под роль Агрессора — ее он, в общем, и играет в сюжете. Он, жестокий хозяин своего поместья, угнетатель собственной жены, в итоге становится убийцей Мальчика. Но, обманутый супругой и художником, он оказывается в роли жертвы. Интересно, что при этом его имя трактуется как «защитник», что, конечно же, рождает параллель с ролью избавителя. Таким образом, авторы привнесли в характер героя нотку неоднозначности, тем самым только обострив его агрессивную природу в восприятии зрителя.

Аньес изначально показана как идеальная жертва. Уже ее первая характеристика, звучащая из уст Ангелов, несет в себе некий унизительный посыл. Затем свои права на нее заявляет Протектор, давая понять, что полностью распоряжается супругой, словно собственной вещью. И имя, которым она наделена, на французском означающее «простушка» и происходящее от слов «чистый», «святой», ассоциирующееся с агнцем, подкрепляет эту роль. Но жертва оказывается не так проста, как кажется, когда вступает в преступную любовную связь, подвергая опасности себя и Мальчика. Мы наблюдаем, как она провоцирует художника на более решительные действия и в конце концов способствует тому, чтобы их связь была раскрыта, что приводит к убийству возлюбленного. И сам акт поедания сердца, хоть и не осознанный, выступает своеобразной метафорой пробудившихся в Аньес хищнических качеств. Ее финал также можно интерпретировать

амбивалентно: когда она бросается с балкона, то, с одной стороны, окончательно утверждает свою жертвенную сущность, а с другой стороны, этот шаг становится демонстрацией права героини на принятие самостоятельного решения.

Суть образа Мальчика на поверку также оказывается неоднозначной. Призванный в дом Протектора для работы над книгой, в своих первых сценах он практически ничего не говорит и выглядит почти безликим. Это образ тоже своего рода жертвы. Он назван Мальчиком, что намекает на его чистоту, невинность и неопытность. В этом смысле они с Аньес составляют подходящую пару — агнец и дитя. Но отношения с Аньес пробуждают в нем страсть и смелость. И сам акт создания книги делает его творцом, что подчеркивается упоминанием о миниатюрах, выполняемых им. Изображая рай и ад, жизнь Протектора, любовные сцены с Аньес, он буквально становится демиургом, в руках которого сосредоточена огромная власть. Сюжет показывает, что его рисунки мистическим способом влияют на происходящее. Страх перед Протектором заставляет его лгать, бросая тень на сестру возлюбленной Мари. Здесь Мальчик проявляет себя одновременно и как жертва — поскольку трусит, и как агрессор — поскольку осознанно подвергает опасности невинного, и как спасатель — поскольку им движет мотив избавить себя и Аньес от гнева Протектора. Однако трагическая смерть и сцена после нее утверждают за ним все же роль жертвы.

Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что никто из персонажей оперы не может считаться положительным героем. При этом что роль злодея все же закреплена за Протектором (хотя его имя говорит об обратном), двое других героев, идя на поводу у страстей, вносят свою лепту в наступление роковой развязки. Функции каждого из героев, как и в треугольнике Карпмана, динамичны. Наибольший прогресс переживает Аньес, второе место в этом рейтинге принадлежит Мальчику. Протектор оказывается самым стабильным: его образ также раскрывается на протяжении действия, но остается сохраненным в основных качествах.

К схожим мыслям в своей работе об опере «Написано на коже» приходит французский исследователь Ж. Сежурне. Он указывает, что сила (или власть, power), являясь одной из ключевых категорий концепции произведения, так или иначе побуждает героев

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

к трансгрессивному поведению. Протектор изначально представлен обладателем силы, которая позволяет ему властвовать и наслаждаться своей властью. Однако злоупотребление ею приводит к тяжелым последствиям для всех. Другой вид силы, считываемый в сюжете, — это знание. Из троих протагонистов знание как таковое выступает прерогативой Мальчика, ведь только он может создать книгу и изобразить в ней Древо жизни, Рай и Ад. Но обладая знанием, он становится источником беды. Аньес, напротив, в начале повествования демонстрирует образ слабости и незнания, она, по сути, не осознает себя. И ее поведением руководит жажда знания, жажда познания истинной себя, которая затем «превращается в стремление к власти» [Séjourné, 2020, p. 2] и также приводит к роковым последствиям.

Выводы и заключение

Все персонажи оперы, по сути, амбивалентны. Эта амбивалентность разная: у ангелов она связана с тем, что они «переселяются» в другие времена и становятся другими персонажами; у протагонистов амбивалентность проявляется в скрытой, внутренней, подсознательной противоречивости, о чем мы упомянули выше. Амбивалентность ощутима и в тексте либретто, постоянно балансирующем на грани эротизма и жестокости, агрессии — свойствах, которые зачастую подменяют здесь друг друга. У героев оперы присутствует специфическое понимание любви и специфическое ее проявление — когда жестокость становится ее выражением: любить, причиняя боль.

Амбивалентность заложена уже в самом названии оперы. В контексте стиля этого произведения слова «написано на коже» можно воспринимать двояко. С одной стороны, речь идет здесь о книге как о предмете, буквально написанном на кожаном пергаменте. С другой же стороны, словосочетание можно понимать с учетом эротико-лирической линии оперы — как нечто, особыми письменами вырезанное на коже героини и навсегда запечатленное на ней.

О характерном качестве стиля Кримпа, указанном нами, в своей статье также пишет немецкий исследователь Тиль Бриглеб. Он отмечает, что в текстах драматурга объект мучения, испытывающий привязанность, в какой-то момент сам может перейти к действию и ранить других — например, посредством слова: «У каждого в мире

“ - to be sleeping
 but in the dark her eyes are wide open
 and all night
 I hear her eyelashes scrape the pillow
 click
 click
 like an insect.”

Ил. 6. Пример форматирования либретто оперы «Написано на коже». Фрагмент текста Протектора из сцены 5. Источник: *Darigan D. A Reader's Guide to the Style of Martin Crimp // Benjamin / Crimp. Written on Skin. Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program.* URL: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online

Fig. 6. The fragment of the opera *Written on Skin* libretto. Scene 5, Protector. Source: *Darigan D. A Reader's Guide to the Style of Martin Crimp. Benjamin / Crimp. Written on Skin. Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program.* URL: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online

Мартина Кримпа есть такое оружие. Большинство воспринимает его как оборонительное, но оно также служит для того, чтобы нарушить безопасность других. Этот отшлифованный до боли язык, как правило, ранит каждого. И сколько бы усилий ни прилагало каждое существо... этих пьес, чтобы скрыть опасность оружия, кроющегося у него внутри, Мартин Кримп, при личном осмотре, без резиновых перчаток всегда проникает под кожу, к самым больным местам» [Briegleb, 2021]. Амбивалентность стиля Кримпа находит органичное воплощение у композитора, весьма благоприятно сказываясь на их совместном творческом процессе. «Сочетание косвенного и „более натуралистичного“ письма меня очень привлекает. В этом необычность, которая, как мне кажется, буквально освобождает пространство для музыки» [Der Komponist George Benjamin, 2024, s. 14], — признается Бенджамин.

Подведем итоги нашего исследования. Как уже упоминалось, текст либретто отсылает к нескольким временным планам, начиная от библейских времен и заканчивая современностью. Это влечет за

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
 аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

собой стирание грани между прошлым и настоящим и сообщает временную неоднозначность, неопределенность. Нечто подобное свойственно и героям оперы — в большой степени их личности абстрактны, представляют собой скорее типы или даже архетипы. Репрезентацией этого аспекта служит и трио ангелов. Их образы архетипичны уже сами по себе, а содержание их сцен, описывающее отрывочные эпизоды истории, различные атрибуты человеческого существования и тем самым уводящее повествование в сторону от основной линии, дополнительно усиливает абстрактные черты действия. Напомним также и о том, что в тексте многократно встречается повествование от третьего лица, используемое в контексте прямой речи. Такой прием был избран Кримпом явно осознанно и служит еще одним свойством, придающим действию эффект остранения.

Отдельного внимания заслуживает графическое оформление текста «Написано на коже»⁽¹²⁾. В нашем распоряжении был текст, опубликованный в буклете к исполнению оперы в Гамбурге [Libretto, 2018], в котором можно заметить такую особенность, как разные виды форматирования, что кажется неслучайным. Подтверждение своей мысли находим в статье зарубежного коллеги Дэна Дэригена, который тоже отмечает разнообразие форматирования и, обращаясь к читателям либретто, пишет: «При чтении текста старайтесь не пропускать ни одного пробела, знака препинания и многоточия. При каждом сомнении принимайте решение, которое изменит способ чтения или повторения строки. Вы можете сделать паузу, поразмыслить или даже изменить громкость/тональность голоса. Использование таких возможностей только улучшит ваше восприятие этой истории» [Darigan, 2018, p. 17]. В этих наставлениях читателю явно улавливаются активные театральные, драматические импульсы, заложенные в либретто, — еще одна важная его особенность.

Хотелось бы вернуться к тому, с чего начинались наши рассуждения о тексте оперы, — к образам Ангелов, навеянных, по словам либреттиста, «Ангелом истории» Беньямина. Понимание взаимосвязи между концептами оперного текста и тезисов философа позволит

(12) Помимо подстрочника в партитуре, либретто также было издано как самостоятельное произведение издательством Faber Music (2012).

добиться лучшего понимания сверхидеи «Написано на коже». Бенъямин понимает образ Angelus Novus Клее творчески — таким, каким он ему представляется. Это ужаснувшийся, изумленный Ангел, гонимый райским ветром в будущее, но его взор устремлен в прошлое, которое он видит в едином срезе, и он поражен им, поскольку видит лишь развалины истории и понимает неизбежность разрушения в будущем, ведь все повторяется. Нам близка трактовка А.В. Михайлова — с его точки зрения, Ангел Бенъямина видит коридор истории, протянувшийся от Рая: «Это изумление перед самой историей, которая перед его глазами рождается, все время возникая из своего начала. Он видит прошлое, он видит Рай, который мы уже не видим теперь, потому что за минувшие две тысячи лет повернулись глазами в другую сторону. Он видит начало мира. И он одновременно видит все, что пошло от этого начала» [Михайлов]. В этом коридоре истории сошлись воедино прошлое, настоящее и будущее, они тождественны, поскольку и настоящее, и будущее через какое-то время станут прошлым, и в этом смысле все предрешиено. Кримп, ориентируясь на Бенъямина, создал в своем либретто Ангелов, которые, будучи всеведущими по своему существу, так же, как Ангел Истории и Новый Ангел, видят историю в едином срезе и потому подают нам события библейских времен или средневекового сюжета наравне с современными, происходящими в антураже парковок, торговых центров и аэропортов. Припоминая тяжкие моменты человеческой истории, они показывают нам неизбежную трагичность исторического прогресса, которая подкрепляется трагедией внутреннего сюжета оперы, разворачивающегося между Протектором, Мальчиком и Аньес. Михайлов, анализируя трактовку Бенъямина, делает вывод: «Сквозь наши термины мы что-то видим важное в культуре прошлого, и оно вновь рождается внутри языка нашей культуры...» [Михайлов]. Перефразируя эту мысль, можно сказать, что сквозь слова и образы современной оперы, коей является «Написано на коже», мы имеем возможность уловить нечто важное в культуре прошлого и ощутить его как настоящее.

Оригинальный стиль Кримпа всецело отвечает запросам композитора: «При таком способе изложения истории язык приподнимается на несколько дюймов над землей, и именно тогда появляется пространство для музыки. В театральном плане меня привлекает эта техника, потому что мне она кажется нереальной, она создает

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

пространство для музыки и даже необходимость в ней. <...> Певцы могут продемонстрировать зрителям, что драматическая ситуация искусственна: то, что происходит на сцене, не претендует на реальность... нет никакой попытки замаскировать странность [оперной] среды» [Dařigan, 2018, p. 17]. В этом высказывании выражено не только комплиментарное отношение Бенджамина к своему либреттисту, но и важнейший, с нашей точки зрения, посыл. Он заключается в стремлении, создавая то или иное произведение искусства, так или иначе становящееся зеркалом реальной жизни, сохранять необходимую дистанцию, без которой искусство теряет свою природу. Эта дистанция, несомненно, присуща опере «Написано на коже».

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* О понятии истории / Пер. с нем. Д. Молока // Художественный журнал (Moscow Art Magazine). 1995. № 7. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения: 01.10.2024).
- 2 *Литвак М.* Треугольник Карпмана: жертва, преследователь, избавитель // Вестник психологии. 14.05.2017. URL: <https://psychologyjournal.ru/public/treugolnik-karpmana/?ysclid=m3aard2msv692068179> (дата обращения 07.09.2024).
- 3 *Майзульс С.* «Цвет историй»: как устроен средневековый манускрипт // Arzamas. 23.03.2021. URL: <https://arzamas.academy/mag/946-manuscript> (дата обращения 15.10.2024).
- 4 *Михайлов А.В.* Ангел истории изумлен... // Портал «Журнальный зал». URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/1996/13/angel-istorii-izumlen.html (дата обращения 15.10.2024).
- 5 *Перетц В.Н.* Кабестан // Энциклопедический словарь / Издатели Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон; под ред. профессора И.Е. Андреевского. Т. XIIIА: Исторические журналы – Калайдович. СПб.: Типография Акционерного Общества Брокгауз-Ефрон, 1894. С. 786. URL: <https://www.prlib.ru/item/463139> (дата обращения 01.10.2024).
- 6 *Ромашко С.А.* Беньямин Вальтер // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/1859046> (дата обращения 01.10.2024).
- 7 *Benjamin G.* *Written on Skin: Full Score.* London: Faber Music, 2012. 401 p.
- 8 Benjamin / Crimp. *Written on Skin.* Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program. URL: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online (дата обращения 10.10.2024).
- 9 *Briegleb T.* Satiriker des Schmerzes. Ein Realismus der schlimmsten Wendung: Laudatio zur Verleihung des Jürgen Bansemmer & Ute Nyssen- Theaterpreises an Martin Crimp // Der Theater Verlag. Mai 2021, Seite 34. URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/satiriker-des-schmerzes/> (дата обращения 29.11.2024).
- 10 *Clements A., Maddocks F., Lewis J., Molleson K., Service T., Jeal E., Ashley T.* The Best Classical Music Works of the 21st Century // The Guardian. 2019. September 12. URL: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/best-classical-music-works-of-the-21st-century> (дата обращения 29.11.2024).
- 11 *Darigan D.* A Reader's Guide to the Style of Martin Crimp // Benjamin / Crimp *Written on Skin.* Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program. URL: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online (дата обращения 10.10.2024).
- 12 Der Komponist George Benjamin über *Written on Skin.* *Written on Skin* // George Benjamin. Deutsche Oper Berlin / Redaktion Sebastian Hanusa. Copyright Stiffung Oper in Berlin. 2024. S. 14–17.
- 13 Die Handlung // *Written on Skin.* 10. November 2018. Elbphilharmonie Grosser Saal: Programmheft. URL: https://d3c80vss50ue25.cloudfront.net/media/filer_public/2b/f5/2bf5e813-68ee-4fa0-b035-3669935b8e73/2018-10-21_programmheft_benjamin_written_on_skin.pdf (дата обращения 01.10.2024).
- 14 *Dillon E.* Vocal Philologies: *Written on Skin* and the Troubadours // Opera Quartely. 2018. Vol. 33. Issue 3–4. P. 207–248. <https://doi.org/10.1093/oq/kbx029>.
- 15 George Benjamin: Biographie // IRCAM Centre Pompidou. URL: <https://brahms.ircam.fr/en/george-benjamin#bio> (дата обращения 01.10.2024).
- 16 George Benjamin. *Written on Skin* // Faber Music: All Performances. URL: <https://www.fabermusic.com/performances?page=1&workId=309> (дата обращения 29.11.2024).
- 17 George Benjamin. *Written on Skin.* Duet for Piano & Orchestra: [CD Album] / Barbara Hannigan, Bejun Mehta, Christopher Purves, Rebecca Jo Loeb, Allan Clayton; Mahler Chamber Orchestra, George Benjamin (conductor). Nimbus Records, 2013.
- 18 *Higgins C.* 'I Threw My Pop Records in the Bin': George Benjamin on His Defining Moments – and His Latest Opera // The Guardian. 2023. September 13. URL: <https://www.theguardian.com/music/2023/sep/13/george-benjamin-picture-a-day-like-this-crimp-messiaen-disney> (дата обращения 01.09.2024).
- 19 Libretto // *Written on Skin.* 10. November 2018. Elbphilharmonie Grosser Saal: Programmheft. URL: https://d3c80vss50ue25.cloudfront.net/media/filer_public/2b/f5/2bf5e813-68ee-4fa0-b035-3669935b8e73/2018-10-21_programmheft_benjamin_written_on_skin.pdf (дата обращения 01.10.2024).
- 20 *Palmer A.* George Benjamin // *Palmer A. Encounters with British Composers.* Woodbridge: The Boydell Press, 2015. P. 41–51.
- 21 *Séjourné J.* Power in George Benjamin's Opera "Written on Skin" (2012): Research paper – Performance studies // Academia.edu. Published 2020. URL: https://www.academia.edu/44947575/Power_in_George_Benjamin's_opera_Written_on_skin_2012_ (дата обращения 01.09.2024).
- 22 *Sierz A.* The Theater of Martin Crimp. 2nd ed. Bloomsbury, 2013. 301 p.
- 23 Sir George Benjamin // *Written on Skin.* George Benjamin. Biografien. Deutsche Oper Berlin / Redaktion Sebastian Hanusa. Copyright Stiffung Oper in Berlin. 2024. S. 49.
- 24 *Vachon J.-P.* *Written on Skin: Notes.* Florence Gould Auditorium, Seiji Ozawa Hall. Tanglewood Music Center Fellows. August 12, 2013 // URL: https://media.wnyc.org/media/resources/2013/Oct/31/Benjamin_Written_on_Skin_notes.pdf (дата обращения 11.10.2024).
- 25 *Vir P.* The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age // Serenade Magazine. 2018. August 24. URL: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/> (дата обращения 11.10.2024).
- 26 *Wolfe Sh.* Stories of Iconic Artworks: Paul Klee's *Angelus Novus* // Magazine Artland. URL: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-paul-klees-angelus-novus/> (дата обращения 01.10.2024).

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

«Написано на коже» Джорджа Бенджамина:
аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

References:

- 1 Benjamin W. O ponyatii istorii [About the Concept of History], transl. from German D. Molok. *Khudozhestvennyi zhurnal (Moscow Art Magazine)*, 1995, no. 7. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (accessed 01.10.2024). (In Russian)
- 2 Litvak M. Treugol'nik Karpmana: zhertva, presledovatel', izbavitel' [Karpman's Triangle: Victim, Persecutor, Deliverer]. *Vestnik psikhologii*, 14.05.2017. Available at: <https://psychologyjournal.ru/public/treugolnik-karpmana/?ysclid=m3aard2msv692068179> (accessed 07.09.2024). (In Russian)
- 3 Maizuls S. "Tsvet istorii": kak ustroen srednevekovyi manuskript ["The Color of Stories": How Does a Medieval Manuscript Work?]. *Arzamas*, 23.03.2021. Available at: <https://arzamas.academy/mag/946-manuskript> (accessed 15.10.2024). (In Russian)
- 4 Mikhailov A.V. Angel istorii izumlen ... [The Angel of History Is Amazed...]. *Portal "Zhurnal'nyi zal"*. Available at: https://magazines.gorky.media/nov_yun/1996/13/angel-istorii-izumlen.html (accessed 15.10.2024). (In Russian)
- 5 Perets V.N. Kabestan [Cabestany]. *Ehntsiiklopedicheskii slovar'* [The Encyclopedic Dictionary], publ. F.A. Brokgauz and I.A. Efron, ed. professor I.E. Andreevsky. Vol. XIII: Istoricheskie zhurnaly – Kalaidovich [Historical Journals – Kalaidovich]. St. Petersburg, Tipografiya Aktsionernogo Obshchestva Brokgauz-Efron Publ., 1894, p. 786. Available at: <https://www.priib.ru/item/463139> (accessed 01.10.2024). (In Russian)
- 6 Romashko S.A. Benjamin Val'ter [Benjamin Walter]. *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiiklopediya 2004–2017*. Available at: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/1859046> (accessed 01.10.2024). (In Russian)
- 7 Benjamin G. *Written on Skin: Full Score*. London, Faber Music, 2012. 401 p.
- 8 *Benjamin / Crimp. Written on Skin*. Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program. Available at: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online (accessed 10.10.2024).
- 9 Briegleb T. Satiriker des Schmerzes. Ein Realismus der schlimmsten Wendung: Laudatio zur Verleihung des Jürgen Bansemmer & Ute Nyssen- Theaterpreises an Martin Crimp. *Der Theater Verlag*, Mai 2021, Seite 34. Available at: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/satiriker-des-schmerzes/> (accessed 29.11.2024).
- 10 Clements A., Maddocks F., Lewis J., Molleson K., Service T., Jeal E., Ashley T. The Best Classical Music Works of the 21st Century. *The Guardian*, 2019, September 12. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/best-classical-music-works-of-the-21st-century> (accessed 29.11.2024).
- 11 Darigan D. A Reader's Guide to the Style of Martin Crimp. *Benjamin / Crimp Written on Skin*. Opera Philadelphia, 2018. Sounds of Learning: Educational Program. Available at: https://issuu.com/operaphila/docs/wos_online (accessed 10.10.2024).
- 12 Der Komponist George Benjamin über Witten on Skin. *Written on Skin. George Benjamin. Deutsche Oper Berlin*, Redaktion Sebastian Hanusa. Copyright Stiftung Oper in Berlin, 2024, s. 14–17.
- 13 *Die Handlung. Written on Skin. 10. November 2018. Elbphilharmonie Grosser Saal: Programmheft*. Available at: https://d3c80vss50ue25.cloudfront.net/media/filer_public/2b/f5/2b/f5e813-68ee-4fa0-b035-3669935b8e73/2018-10-21_programmheft_benjamin_written_on_skin.pdf (accessed 01.10.2024).
- 14 Dillon E. Vocal Philologies: *Written on Skin* and the Troubadours. *Opera Quartely*, 2018, vol. 33, issue 3–4, pp. 207–248. <https://doi.org/10.1093/oq/kbx029>.
- 15 George Benjamin: Biographie. *IRCAM Centre Pompidou*. Available at: <https://brahms.ircam.fr/en/george-benjamin#bio> (accessed 01.10.2024).
- 16 George Benjamin. *Written on Skin. Faber Music: All Performances*. Available at: <https://www.fabermusic.com/performances?page=1&workId=309> (accessed: 01.10.2024).
- 17 *George Benjamin. Written on Skin. Duet for Piano & Orchestra: [CD Album]*, Barbara Hannigan, Bejun Mehta, Christopher Purves, Rebecca Jo Loeb, Allan Clayton; Mahler Chamber Orchestra, George Benjamin (conductor). Nimbus Records, 2013.
- 18 Higgins C. 'I Threw My Pop Records in the Bin': George Benjamin on His Defining Moments – and His Latest Opera. *The Guardian*, 2023, September 13. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2023/sep/13/george-benjamin-picture-a-day-like-this-crimp-messiaen-disney> (accessed 01.09.2024).
- 19 Libretto. *Written on Skin. 10. November 2018. Elbphilharmonie Grosser Saal: Programmheft*. Available at: https://d3c80vss50ue25.cloudfront.net/media/filer_public/2b/f5/2b/f5e813-68ee-4fa0-b035-3669935b8e73/2018-10-21_programmheft_benjamin_written_on_skin.pdf (accessed 01.10.2024).
- 20 Palmer A. George Benjamin. Palmer A. *Encounters with British Composers*. Woodbridge, The Boydell Press, 2015, pp. 41–51.
- 21 Séjourné J. Power in George Benjamin's Opera "Written on Skin" (2012): Research paper – Performance studies. *Academia.edu*, published 2020. Available at: [https://www.academia.edu/44947575/Power_in_George_Benjamin's_opera_Written_on_skin_2012_] (accessed 01.09.2024).
- 22 Sierz A. *The Theater of Martin Crimp*. 2nd ed. Bloomsbury, 2013. 301 p.
- 23 Sir George Benjamin. *Written on Skin. George Benjamin. Biografien. Deutsche Oper Berlin*, Redaktion Sebastian Hanusa. Copyright Stiftung Oper in Berlin, 2024, s. 49.
- 24 Vachon J.-P. *Written on Skin: Notes. Florence Gould Auditorium, Seiji Ozawa Hall. Tanglewood Music Center Fellows. August 12, 2013*. Available at: https://media.wnyc.org/media/resources/2013/Oct/31/Benjamin_Written_on_Skin_notes.pdf (accessed 11.10.2024).
- 25 Vir P. The Astonishing George Benjamin: A Composer for Our Age. *Serenade Magazine*, 2018, August 24. Available at: <https://serenademagazine.com/the-astonishing-george-benjamin-a-composer-for-our-age/> (accessed 11.10.2024).
- 26 Wolfe Sh. Stories of Iconic Artworks: Paul Klee's *Angelus Novus*. *Magazine Artland*. Available at: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-paul-klees-angelus-novus/> (accessed 01.10.2024).

УДК 792.09; 791.43/.45
ББК 85.373(2); 85.333(2)

Марголит Евгений Яковлевич

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221
emargolit@mail.ru

Ключевые слова: Г.М. Козинцев, Н.П. Акимов, Ленинградский театр комедии, памфлет, пародия, трагедия

Марголит Евгений Яковлевич

В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-384-411

Для цит.: Марголит Е.Я. В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года // Художественная культура. 2025. № 1. С. 384–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-384-411>.

For cit.: Margolit E.Ya. Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 384–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-384-411>. (In Russian)

Margolit Eugene Ya.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221
emargolit@mail.ru

Keywords: G.M. Kozintsev, N.P. Akimov, Leningrad Comedy Theatre, pamphlet, parody, tragedy

Margolit Eugene Ya.

Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater

Аннотация. Предмет исследования данной работы — первая постановка в ряду театральных работ Г.М. Козинцева (1905–1973) конца 1930-х — начала 1950-х годов, принципиально значимых как в его творческой биографии, так и в истории советского театра той эпохи. Автор предполагает, что приход известного мастера кинорежиссуры в театр был вызван стремлением найти выход из творческого тупика. Само обращение режиссера к пьесе современного английского прозаика и драматурга Д.Б. Пристли и вызвавшая полемику ее трактовка обусловлены драматической атмосферой эпохи конца 30-х годов минувшего столетия. Остро эксцентрический гротеск спектакля, его памфлетный характер, на котором настаивал режиссер, автор исследования рассматривает как пародию на трагедию. Тем самым обнаруживается принципиальная связь между этой постановкой и последующими успешными опытами Г.М. Козинцева в области театральной шекспирианы. В работе обращается внимание на принципиальную близость стиля постановки общей стилистике Ленинградского государственного театра комедии, выработанной его руководителем — выдающимся театральным режиссером и сценографом, другом и единомышленником Г.М. Козинцева и Е.Л. Шварца Н.П. Акимовым. Материалом для исследования служат рецензии на спектакль, свидетельства участников спектакля, близких режиссеру современников (прежде всего драматурга и сценариста Е.Л. Шварца и многолетнего соавтора Г.М. Козинцева Л.З. Трауберга), а также сохранившаяся радиоверсия спектакля.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Abstract. The subject of this research is the first production in a series of theatrical works by G.M. Kozintsev (1905–1973) of the late 1930s — early 1950s, which are fundamentally important both in his creative biography and in the history of Soviet theatre of that era. The author suggests that the entry of the famous film director into theatre was caused by the desire to find a way out of a creative impasse. The director's appeal to the play of the modern English novelist and playwright J.B. Priestley and its controversial interpretation were driven by the dramatic atmosphere of the late 1930s. The eccentric grotesque of the play and its pamphlet character, which was insisted on by the director, are considered as a parody of tragedy by the author of the research. This reveals a fundamental connection between the production under consideration and the subsequent successful experiments of G.M. Kozintsev in the field of theatrical Shakespeareana. The article draws attention to the fundamental connection between the style of the production and the general style of the Leningrad State Comedy Theatre developed by its director — the outstanding theatre director and set designer, G.M. Kozintsev and E.L. Schwartz's friend and associate, N.P. Akimov. The research is based on the performance reviews, testimonies of the participants of the performance, contemporaries close to the director (especially the playwright and screenwriter E.L. Schwartz and the long-term G.M. Kozintsev's co-author L.Z. Trauberg), as well as the surviving radio version of the play.

Бывают периоды, когда необходимо и в жизни, и в работе круто «перегнуть палку» в обратную сторону.

Г.М. Козинцев [Козинцев, 1982, с. 189]

Введение

Что заставило Григория Козинцева (1905–1973), уже признанного мэтра кинорежиссуры, орденоснца, снова обратиться к театру пятнадцать лет спустя после сценических экспериментов ФЭКС, азартных, скандальных — и уже легендарных?

В этом повороте во второй половине 1930-х среди коллег-кинематографистов, друзей своей юности он не одинок. Двумя годами ранее, в 1937-м, на сцене того же Ленинградского государственного театра комедии Сергей Юткевич поставил комедию очень популярного тогда Василия Шкваркина «Весенний смотр». А годом позже Козинцева, в 1940-м, другой Сергей — Эйзенштейн — выпустил «Валькирию» Рихарда Вагнера на сцене Большого театра СССР.

Но в случаях Юткевича и Эйзенштейна был оттенок напряженной вынужденности.

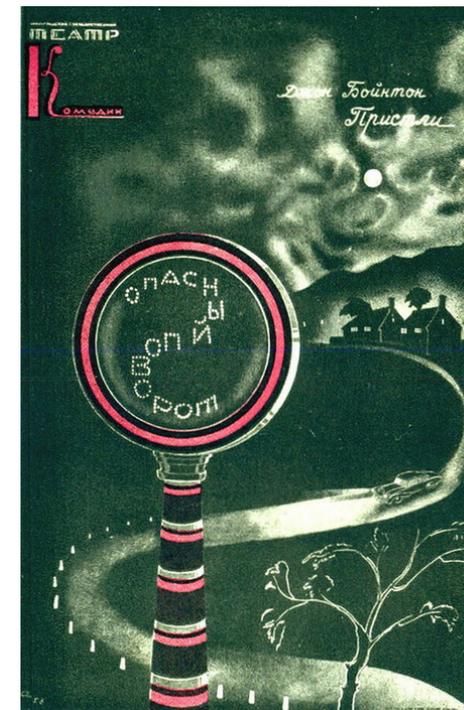
Юткевич занялся театральной постановкой в период неопределенности с только что завершённым фильмом «Шахтеры» (1937). Задуманная в году 1935-м, еще до возникновения стахановского движения, картина уже в ходе съемок подверглась множеству вынужденных переделок. Следы операций по живому были слишком наглядны, и киноруководство колебалось, стоит ли выпускать картину даже в исправленном виде.

Без постановки после официального триумфа «Александра Невского» (1938) оказывается и Эйзенштейн. Увлечший его замысел «Большой Ферганский канал» остановлен на стадии подготовительного периода: руководство требует убрать линию Тамерлана, пирующего на телах поверженных врагов. А без этого кадра Сергей Михайлович фильма не видит. В такой ситуации (осень 1939-го, подписан пакт Молотова — Риббентропа; как следствие, снят с экрана «Невский») он и получает, по сути, распоряжение ставить Вагнера — «предложение, от которого нельзя отказаться».

А вот Козинцев вновь приходит в театр на пике официального успеха. На несколько дней раньше срока, к очередной годовщине Октябрьской революции сдана и высочайше одобрена «Выборгская

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Ил. 1. Акимов Н.П. Плакат к спектаклю «Опасный поворот» в Ленинградском государственном театре комедии. 1939. Источник: <https://i.pinimg.com/736x/51/b2/be/51b2be57c9a735b05e7b9bfc188aee29.jpg>

Fig. 1. Akimov N.P. Poster for the play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) at the Leningrad State Comedy Theatre. 1939. Source: <https://i.pinimg.com/736x/51/b2/be/51b2be57c9a735b05e7b9bfc188aee29.jpg>

сторона» (1938) — третья серия трилогии о Максиме. Через несколько недель после сдачи картины к ордену Ленина за «Юность Максима» (1934) прибавится орден Трудового Красного Знамени. Впереди не менее фундаментальный проект — «Карл Маркс» — знак полного доверия киноруководства.

В эти дни, в самом конце 1938-го, ему и поступает приглашение от Театра комедии. Выбор (из списка, предложенного главным режиссером театра Николаем Акимовым) остается за Козинцевым. Козинцев останавливается на пьесе Д.Б. Пристли «Опасный поворот». И если «Весенний смотр» в постановке Юткевича прошел незаметно, а «Валькирия» в Большом театре, вызвав самые разноречивые отклики, продержалась на сцене недолго, то «Опасный поворот», поставленный Козинцевым, оказался, по свидетельствам современников, «большим театральным праздником», одним из самых громких театральных событий конца 1930-х и остался в репертуаре на несколько

десятилетий⁽¹⁾. Более того, именно с козинцевского спектакля в Театре комедии начался многолетний путь этой пьесы Пристли по сценам советских театров — от Москвы до Бреста.

«Светлая идиллия с убийством, прелюбодеянием и кровосмесительством»

Все было тщательно обдумано, а потому и счастливо совпало: и выбор пьесы, и выбор театра: «За время моей работы в кино я имел много предложений поработать в театре. <...> Первое предложение, на которое я согласился, было предложение Театра Комедии. Согласился я на это предложение не потому, что безумно нуждался в какой-то деятельности, а потому, что мне нравился этот театр, нравилось то, чем он живет и дышит» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 212].

Актер Борис Тенин, участвовавший в спектакле, вспоминал: Козинцев «ясно представлял себе уже сложившийся к тому времени стиль постановок театра с его четкостью формы, акимовской ироничностью, тонким сарказмом, а где надо и буффонадой. Может, это и способствовало тому, что Козинцев увидел в пьесе именно комедию. Комедию-памфлет. Думаю, что и Акимов, прочитавший пьесу первым, тоже увидел возможность ее осуществления в стилистических рамках нашего театра» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 193–194].

Так что выбор театра был во многом обусловлен его стилем, а стиль этот определялся личностью руководителя — а по сути создателя театра, ныне носящего его имя, — Николая Павловича Акимова (1901–1968).

Изысканный книжный график и сценограф 1920-х, в следующее десятилетие он становится одной из самых заметных фигур театральной режиссуры со своим сразу узнаваемым почерком. 1930-е, особенно во второй их половине, к выявлению авторского стиля не располагали. Но Акимов умел держать удар. Его элегантная ирония этот почерк и определила. Она стала эффективным средством защиты.

(1) В 1948 году, в эпоху борьбы с космополитизмом, когда из театра был изгнан его руководитель Н.П. Акимов, спектакль вывели из репертуара. По возвращении главным режиссером в 1955 году Акимов первым делом возобновил именно «Опасный поворот». В 1956 году была записана радиоверсия спектакля.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Молодой Борис Зингерман в 1955 году так писал об Акимове в журнале «Театр»:

Творческий облик Акимова, каким он сложился к 40-м годам, вырисовывается очень определенно. Его искусство, рационалистическое и легкое, лишено невнятных глубинных токов и смутных полутонов. Акимов не любит в искусстве скромной недоговоренности — он относится к зрителю скорее агрессивно, чем застенчиво. В каждой его работе присутствует стремление высказать свою точку зрения на вещи возможно нагляднее и отчетливее.

Его приверженность к собственному творческому «я», столь рано и резко определившемуся, — неизменна, и, как бы он ни был стремителен в смене своих приемов, какие разнообразные веяния ни вбирал в себя, его художническая сущность, его манера остаются незабываемыми.

Акимов ироничен. Это ирония слишком трезвого взгляда на жизнь. Она родилась от презрения к фразе, к мещанской высокопарности. Здесь ее обличительный заряд. В ней таилось и другое, противоположное начало — интеллигентский скептицизм [Зингерман, 1955, с. 42].

Собственно, этот иронический склад личности и объединял Акимова с Козинцевым едва ли не в первую очередь. Как и время, этот тип личности породившее.

Что понял зоркий Евгений Шварц (1896–1958), с обоими близко общавшийся. Описывая Козинцева в дневниках, он замечает: «По снобической, аристократической натуре своей, сложившейся в двадцатые годы, он насмешливо скрытен. Как Шостакович. И Акимов. <...> Он денди. <...> И строгая опрятность денди приучает их к опрятности, безразличности душевной» [Шварц, 1990, с. 375].

Заметим: «ироничность», «безразличность» тут — ключевые слова. В выборе жанра спектакля они определяющие. Но об этом несколько позже.

Сначала о стилистике постановки.

Российский зритель, представляющий себе пьесу Пристли прежде всего по устойчиво популярному более полувека телефильму Владимира Басова — как психологический триллер, парадоксальный и обстоятельный, с минимумом внешнего действия, — трактовкой и решением постановки в Театре комедии будет удивлен.

Козинцев, по описанию современника-рецензента, «...строит спектакль как резкое чередование контрастов. Он то тормозит

действие, то придает ему невиданную динамичность. Улыбка вдруг сменяется истерическим воплем. Салонная беседа переходит в поножовщину. Спектакль — непрерывная смена опасных и крутых поворотов» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206]. Падение в обморок дается лихим кульбитом. Словесные перепалки превращаются в драки. Драки режиссер ставит, по словам Б. Тенина, прекрасно: «Мордобой мы устроили отчаянный, с падениями, опрокидыванием мебели и тяжелым дыханием. Но ни один из нас не получил ни малейшей травмы» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 195].

«Таает видимость светской идиллии, и шумная компания подонков современного города заполняет сцену. ...Из кодекса морали и чувств эlegantной гостиной мы перенесли в моральную атмосферу гангстеровского кабака» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 185], — так формулирует общее решение спектакля его постановщик в режиссерской экспозиции.

«Спектакль — непрерывная смена опасных и крутых поворотов. У зрителя ощущение... катания по американским горам», — делает вывод рецензент. И резюмирует: «Английская ли это пьеса? — спрашивает в недоумении зритель. Скорее всего — американская, а еще вернее — американский приключенческий фильм» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206].

Неизвестно, имел ли в виду критик (а это будущий известный драматург Леонид Малюгин, тогда молодой, но уже авторитетный театральный критик), конкретное кино, поминая американские горы. Но ассоциация с головокружительными кадрами из «Чертова колеса» (1925), снятыми с летящей тележки этого знаменитого аттракциона в Ленинграде, явно напрашивается при имени Козинцева. Равно как и при упоминании американского приключенческого фильма — жанра, которым вдохновлялся и на котором воспитывался ФЭКС. Да и «компания подонков современного города» не напоминает ли о шпане из того же «Чертова колеса»?

Равно как и трюковые жесты. Критики, кто с одобрением, кто без, но взалхлеб описывали, как Стэнтон (Борис Тенин), не найдя початую бутылку виски, виртуозно отбивал горлышко у полной — и наливал в изысканный хрустальный бокал. Или как Фреда (Елена Юнгер), избыточная в супружеской неверности, падая головой на стол, точно сбивала посуду. «Это подчеркнуто театрализованный обморок, он

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

построен как цирковой номер. В нем, как в работе воздушных гимнастов, есть блеск и точный расчет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 208].

Предмет, преподаваемый юным Козинцевым в их с Траубергом мастерской, назывался «киножест». Поэтому вполне логична догадка Тенина: «Видимо, эти приемы были разработаны когда-то у „фэкс“» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 195].

То есть возвращение в театр оказывается для Козинцева своего рода разворотом к исходной точке своего творчества — временам ФЭКС, когда в их скандальной «Женитьбе» (1922) происходила «электрификация Гоголя». Тогда же, кстати, задумывался впервые и «Гамлет». Причем так же идущий в ногу с высокотехнической эпохой: там отца принца должны были убивать не с помощью влитого в ухо яда, но электрическим током, пропущенным через телефонную трубку (!).

(Для полноты картины стоит привести и признание, сделанное Козинцевым на одном из первых обсуждений своего уже готового спектакля: «Нет для меня вещи более ненавистной, чем МХАТ из вторых рук. Между нами говоря, я не очень люблю его и из первых рук» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 236]. И это тоже напрямую связано с их бурной юностью и ее символами веры. Алексей Каплер, перечисляя их общие — категоричные и не терпевшие полутонов симпатии и антипатии той поры, — отмечает: «Мейерхольд был, конечно, „да“, МХАТ, конечно, „нет“...» [Каплер, 1996, с. 6]).

Такого рода поворот естествен для художника, когда он начинает ощущать накапливающуюся инерцию стиля и ищет пути к ее преодолению.

Собственно, «Опасный поворот» не первая попытка режиссера обратиться вновь к почве, из которой выросал ФЭКС. За пять лет до этого, в 1934-м, более чем успешной пробой стала «Юность Максима». В ней, по словам Козинцева, фэксское «грешное прошлое» (за которое в эпоху чисток «великого перелома» к ним с Траубергом был прикреплен ярлык «злостных мелкобуржуазных формалистов») как раз и пригодились. Декларируемое в их первых манифестах пристрастие к «низким жанрам» — от «романа-фельетона» до цирковой клоунады, от шансонетки до чаплинских трюков — неожиданным образом наиболее полно реализовалось в картине, задуманной под названием «Большевик».

Впервые в своей творческой практике глашатаи эксцентризма полностью передоверили эксцентрический жест герою. Суть фильма они видели в том, что юный бунтарь-пересмешник, Тиль Уленшпигель с Нарвской заставы «неминуемо должен был стать революционером» [Козинцев, 1982, с. 219]. «Против бесчеловечности старого мира должна была восстать личность, полная человеческой прелести» [Козинцев, 1982, с. 222].

Доверие авторов к реальности и ее герою было с лихвой вознаграждено. Юный Максим покорила массовую аудиторию. Дошедший до катастрофы к концу 1920-х разрыв между ней и киноавангардом (одним из самых наглядных знаков разрыва стал скандальный провал в прокате их «Нового Вавилона», 1929) теперь был триумфально преодолен. Это вселяло уверенность в творческой правоте и воспринималось как долгожданное осуществление утопии: «...Зритель — высшая стадия человека-труженика, человека будущего, а ты — рядом, на том же трудовом месте — общий труд» [Козинцев, 1994, с. 232].

Но вспоминая о триумфе «Юности Максима» в начале 1970-х, Козинцев цитирует слова Лилиан Гиш в связи с «огромным, еще небывалым успехом „Рождения нации“»: «Хотя тогда мы этого не знали, эра кончилась» [Козинцев, 1994, с. 201].

Причиной тому были и события конкретно политические: накануне выпуска картины, одобренной в Кремле, в Ленинграде был убит и тотчас возведен в ранг мифического героя — «великого гражданина» — ленинградский партийный вождь Сергей Киров (1886–1934). По городу прокатилась волна арестов и высылки «социально чуждых» элементов — бывших участников партийной оппозиции и просто «бывших». Планировавшееся во второй половине 1934-го торжественное празднование 15-летия советской кинематографии было на время отложено.

Но в записях Козинцева речь идет несколько о другом — о дальнейшей метаморфозе их героя на фоне в том же 1934-м провозглашенного единого творческого метода, социалистического реализма. По мере овладения словом «единственно верного учения» герой в последующих сериях постепенно утрачивал то, что составляло суть его «человеческой прелести». Озорное шутовство юного Максима сначала превращалось в конспиративную маску. А когда после революции герой становился у руля государства, за этой маской

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

открывался монумент — воплощенное официальное слово. В последний раз их герой появлялся уже за пределами «трилогии» — во второй серии «Великого гражданина» (1939) Фридриха Эрмлера — в качестве руководящего разгромом троцкистской оппозиции представителя ЦК партии. Исполнителю роли Максима Борису Чиркову тут были приданы черты его родственника — Вячеслава Молотова, ближайшего сподвижника И.В. Сталина. Осуществление идиллической утопии в очередной раз оборачивается кошмаром. Кошмар предписано признать нормой. Под опубликованным в газете «Кино» от 22 августа 1936 года коллективным заявлением ведущих кинематографистов «Несокрушимой стеной любви и преданности окружим нашего Сталина» — откликом на процесс «Английского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» — стоит и подпись Козинцева. Вместе с подписями Трауберга, А.Н. Москвина, Эйзенштейна, Эрмлера, Юткевича и проч.

Убийцами, провокаторами, двурушниками сегодня официально объявлены те, кому беспрекословно подчинялись вчера, кем восхищались, чьи портреты носили на демонстрациях и помещали на первых полосах газет. Подчинение им объявлялось пособничеством.

Так, упомянутые уже «Шахтеры» задумывались как история партийного руководителя, вдохновенно преобразующего скопище шахтерских хибарок и землянок в современный город-сад и возвращающего в нем новых людей (первоначально фильм должен был называться «Садовник»). По ходу действия герой преодолевал косность безнадежно отставших от времени бюрократов и примазавшихся интриганов-склочников. Но в окончательном варианте фильм стал историей рекордов по добыче угля. На их фоне происходило разоблачение его противников, превращенных теперь в убежденных врагов, которые безуспешно пытаются помешать победно шествующему по всей стране стахановскому движению. И сам прототип главного героя «Садовника» к моменту завершения картины уже был объявлен врагом народа. «Уничтожать таких беспощадно!» — сурово провозглашал старый шахтер в финальных кадрах фильма.

Само безоговорочное доверие этого поколения к реальности теперь повергало их самих в ступор. Состояние это выразительно описал 20 лет спустя в дневниках Евгений Шварц:

Начиная с весны [1937 года] разразилась гроза и пошла все кругом крушить, — и невозможно было понять, кого убьет следующий удар молнии. И никто не убежал и не прятался. Человек, знающий за собой вину, понимает, как вести себя: уголовник добывает подложный паспорт, бежит в другой город. А будущие враги народа, не двигаясь, ждали удара страшной антихристовой печати. Они чуяли кровь, как быки на бойне, чуяли, что печать «враг народа» пришибает без отбора, любого, — и стояли на месте, покорно, как быки, подставляя голову. Как бежать, не зная за собой вины? Как держаться на допросах? И люди гибли, как в бреду, признаваясь в неслыханных преступлениях: в шпионаже, в диверсиях, в терроре, во вредительстве. И исчезали без следа, а за ними высылали жен и детей, целые семьи. Нет, этого еще никто не переживал за всю свою жизнь, никто не засыпал и не просыпался с чувством невиданной, ни на что не похожей беды, обрушившейся на страну [Шварц, 1990, с. 629–630].

Первые попытки отразить эту ситуацию в кино — в 1935–1936 — дают неожиданный результат. Появляется интереснейшая жанровая модель, которую современный историк советского кино Петр Багров определил как «странная драма»⁽²⁾. Скрытым «человеком из подполья» — вредителем, убийцей, изменником родины — тут оказывается персонаж, с которым герой был связан неразрывно. Это может быть любимый человек («Крестьяне» Эрмлера, 1935; «Партийный билет» И.А. Пырьева, 1936; «Половодье» Л.В. Голуба и Н.Ф. Садковича, 1936), старший соратник по партии («Великий гражданин» того же Эрмлера), ближайший друг на протяжении десятилетий («Аэроград» А.П. Довженко, 1935), наконец, собственный сын или отец («Петр Первый» В.М. Петрова в первоначальной версии, 1937–1938; «Бежин луг» Эйзенштейна, 1937).

Связь эта в подавляющем большинстве перечисленных сюжетов оказывается трагедией для обоих героев.

Но «Опасный поворот» Козинцев ставит в 1939-м, когда «странная драма» с ее действительно трагической сложностью после 1937-го уходит в прошлое. Коллизия с обнаружением и разоблачением тайных злодеяний и их носителей захватывает теперь весь жанровый диапазон — от историко-революционной хроники («Ленин в 1918 году» М.И. Ромма, 1939; «Яков Свердлов» Юткевича, 1940) до комедии

(2) В текстах П.А. Багрова этот термин пока не фигурировал, но неоднократно употреблялся им в курсе лекций по истории советского кино, прочитанных в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения в 2008–2013 годах.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Ил. 2. Сцена из спектакля «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. В нижнем ряду слева направо: Бетти — Л.П. Сухаревская, Фреда — Е.В. Юнгер, Олуэн — И.П. Гошева; в верхнем ряду: Гордон — Г.А. Флоринский, Стэнтон — Б.М. Тенин, Роберт — И.А. Ханзель. Источник: <https://www.kino-teatr.ru/acter/photo/1/8/1081/23770.jpg>

Fig. 2. Scene from the play *Opasnyi Povorot (Dangerous Corner)* (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Bottom row from left to right: Betty — L.P. Sukharevskaya, Freda — E.V. Yunger, Olwen — I.P. Gosheva; top row: Gordon — G.A. Florinsky, Stanton — B.M. Tenin, Robert — I.A. Khansel. Source: <https://www.kino-teatr.ru/acter/photo/1/8/1081/23770.jpg>

(«Девушка с характером» К.К. Юдина, 1939; «Аринка» Н.Н. Кошеверовой, 1939), не говоря уже про фильмы об ударниках труда (те же «Шахтеры»; «Честь» Е.В. Червякова, 1938; «Ночь в сентябре» Б.В. Барнета, 1939; «Большая жизнь» Л.Д. Лукова, 1939, и проч.). Она — неотъемлемая часть экранной атмосферы. Герои фильмов конца 1930-х никаких драм при этом не испытывают. В таком случае темный мир внутреннего подполья оборачивается изнанкой реальности возводимого светлого мира, ее неотъемлемой частью.

«Нет ничего более косного, чем быт. Мы жили внешне как прежде. Устраивались вечера в Доме писателя. Мы ели и пили. И смеялись. По рабскому положению смеялись и над бедой всеобщей, — а что мы еще могли сделать? Любовь оставалась любовью, жизнь — жизнью, но каждый миг был пропитан ужасом. И угрозой позора» [Шварц, 1990, с. 630], — продолжает описание Евгений Шварц.

На таком фоне и появляется спектакль по пьесе, настроение которой определяется «ощущением неблагополучия жизни, на поверхности такой устроенной, устойчивой, не лишенной приятности и даже веселья...» [Кагарлицкий, 1985, с. 236]. «В заставке спектакля на суперзанавесе в виде уютной семейной фотографии в трогательном единении были изображены все мило улыбающиеся действующие лица» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 194].

«И вот проходит несколько сцен. <...> Линяет и облупливается фарфоровая скорлупа внешности. <...> Добрый холостяк превращается в вора, счастливые молодожены — в жуткое соединение издерганного истерика и хриплоголовой проститутки. Попутно выясняется, что жена хозяина была любовницей его брата и что единственная честная девушка — убийца, и место ей не столько в гостиной, сколько на каторге» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 185]. «Светлая идиллия с убийством, прелюбодеянием и кровосмесительством» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 192], — язвит сам постановщик.

«...Чувство чумы, гибели, ядовитости самого воздуха, окружающего нас, еще сгустилось» [Шварц, 1990, с. 633], — продолжает записи Евгений Шварц.

Ощущение этой эпохи автором «Дракона» сродни козинцевскому, как и основной ее образ. В рабочих тетрадях Козинцева конца 1960-х читаем: «Пир во время 37-го года. <...> Кто-то подходит к зеркалу и не узнает своего лица» [Козинцев, 1994, с. 195]. Здесь можно увидеть отсыл непосредственно к одному из образных решений его «Опасного поворота». Как вспоминает Тенин, Акимов, который был тут художником спектакля, «остроумно использовал в декорации зеркало. Большое, почти во весь задник... оно висело чуть наклоненным к зрительному залу. После каждого разоблачения „потерпевший“, проходя мимо зеркала, как бы мельком заглядывал в него, словно опасаясь, не проступили ли наружу разоблачающие его черты» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 194].

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Илл. 3. Сцена из спектакля «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. Бетти — Л.П. Сухаревская, Стэнтон — Б.М. Тенин. Источник: <https://www.kino-teatr.ru/acter/album/4262/92268.jpg>

Fig. 3. Scene from the play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Betty — L.P. Sukharevskaya, Stanton — B.M. Tenin. Source: <https://www.kino-teatr.ru/acter/album/4262/92268.jpg>

Чуть ниже в своих записях Козинцев вновь обращается к этому пушкинскому образу, но уже в сниженном варианте, напоминающем о «гангстеровском кабаке»: «Пельменная во время чумы» [Козинцев, 1994, с. 206].

На этом фоне, из этого материала режиссер делает откровенную комедию. «Фарс» — уточняет Лидия Сухаревская, с блеском и откровенным удовольствием сыгравшая в спектакле Бетти. Критики, отмечая цельность и стильность постановки, невольно поеживаются: «Детали режиссерской трактовки, детали режиссерской игры вызывают смех в драматических местах. Разве не драматична и не трогательна сцена, когда Роберт узнает об измене Фреды и утешает ее? А зритель смеется. Разве не страшен момент, когда Стэнтон начинает свои признания и обливает грязью всех и вся — ведь это момент драмы? А зритель смеется» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 203], — констатирует авторитетный и внимательный Михаил Блейман.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Л. П. Сухаревская в роли Бетти
«Опасный поворот» Дж. Пристли
Ленинградский государственный театр Комедии 1939 г.

Ил. 4. Бетти — Л.П. Сухаревская. Спектакль «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. Источник: https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg

Fig. 4. Betty — L.P. Sukharevskaya. The play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Source: https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg

Подхватывает Михаил Левидов, знаток Англии, остроумец, получивший прозвище «советский Бернард Шоу»: «...В этом режиссерском... ну, не безумии, а, скажем, произволе есть своя система. <...> Пьеса Пристли о саморазоблачении, о сбрасывании масок? Прекрасно, вот мы и покажем, как эти джентльмены и дамы, по мере того как идет разоблачение, грубеют, хамеют и превращаются в американских гангстеров! Оказалось, что Бетти — любовница Стэнтона? Прекрасно, вот и заставим ее прыгнуть Стэнтону на колени! Словом, линия внешнего показа „весомо, грубо, зримо“ внутренних событий» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 211].

Именно так. До предела гротеска доведено поведение героев, а главное — сама жутковатая (если не катастрофическая) ситуация. И она оборачивается, по сути, пародией на самое себя.

Механизм смешного на обсуждении спектакля с пугающей внятностью (это лето 1939 года!) формулирует сам Козинцев:

Я говорю, что... психология действующих лиц очень неинтересна, проста, построена на несложной детективной канве и неминуемо должна вызвать веселую реакцию в силу своего механического повторения: разоблачается первый человек — этот человек вор; разоблачается второй человек — это проститутка, а эта была любовницей брата. Начиная с третьего разоблачения, нам начинает становиться смешно. Самый подбор, самое соединение этих непрерывных разоблачений уже носит в себе комический эффект, как и всякая механизация какой-то драматической вещи [От балагана до Шекспира, 2002, с. 235].

Комический эффект возникает тут из привыкания к ужасному. Как в пьесе Шварца, в это время задуманной:

ЛАНЦЕЛОТ. Простите меня, но... Вы говорите, что у вас очень тихий город?

ЭЛЬЗА. Конечно.

ЛАНЦЕЛОТ. А... а дракон?

ШАРЛЕМАНЬ. Ах это... Но ведь мы так привыкли к нему. Он уже четыреста лет живет у нас [Шварц, 1999, с. 416].

Основная претензия критиков: остро гротескное зрелище рождается за счет того, что режиссер отказывается видеть в происходящем подлинную драму.

Левидов сожалеет о «некоторых чеховских мотивах пьесы, совершенно утерянных в спектакле» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 211].

Блейман отмечает: «...В спектакле исчезает трагизм» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 203].

Малюгин, наиболее последовательный противник режиссерской трактовки, сравнивая спектакль с классической кинокомедией Рене Клера (1930), декларирует: «В картине „Под крышами Парижа“ в обитателях кабаков подчеркивались человеческие черты. В спектакле „Опасный поворот“ люди из гостиной ведут себя как завсегда и гангстеровского кабака и, конечно, могут рассчитывать только на презрение зрителей. Если пьеса написана так, тогда лучшее — ее не ставить вовсе» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 209]. И признает не без сожаления: «Козинцев с Акимовым создают самостоятельное произведение, остроумный и злой памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206].

«Я утверждаю, что пьеса Пристли памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 216], — настаивает, отвечая критикам, и сам Козинцев.

И вновь повторяет: «Пристли написал не психологическую драму, а памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 234].

В том и дело, что постановщик спектакля в сочувствии персонажам отказывается категорически. «У него есть чувство брезгливости» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 232], — без особого одобрения замечает Малюгин на обсуждении спектакля.

Причины такого отношения Козинцев обосновывает уже на стадии режиссерской экспозиции спектакля.

Мир героев Пристли — мир видимостей: видимость любви, видимость дружбы, видимость честности. Люди условились принимать эти видимости всерьез и стоят на страже несуществующих чувств и отношений, как солдат, карауливший пустое место. <...> И вот рождается уже новый и теперь уже основной норматив морали — принимать видимость, форму отношений за их суть [От балагана до Шекспира, 2002, с. 186].

И ниже:

Ошибочно думать, что они какие-то неслыханные злодеи. Таких вообще нет в пьесе Пристли. Они — классический образец воздействия среды [От балагана до Шекспира, 2002, с. 188].

Разумеется, Козинцев использует ритуальное для советской эпохи объяснение такого подхода: разоблачение морали загнивающего капиталистического общества. Но облачает его в формулировку, не лишенную скрытого лукавства: «Даже минимально образованному человеку ясно, что строй заключен в людях, частица общественного строя заключена в каждом человеке. И как частица социалистического строя есть в каждом из нас, точно так же и частица капиталистического строя есть в каждом из персонажей Пристли» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 216]. Узнать здесь знаменитое «частица черта в нас заключена подчас» из кальмановской оперетты не трудно было и «минимально образованному человеку» в СССР конца 1930-х.

На самом деле, постановщик рассматривает своих героев как персонажей, заменивших нравственные нормы предписанными ситуацией правилами. Поэтому живые чувства подменяются игрой. Внутри персонажей — *пустота* (это слово в своей экспозиции режиссер повторяет несколько раз). Люди, что называется, дюжинные, они полностью определяются ситуацией, в которой оказываются в данный момент.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Пожалуй, подлинный смысл происходящего в спектакле Козинцева объясняют слова, сказанные в те же годы другим знаменитым ленинградцем — Михаилом Зощенко: «Так называемые хорошие люди хороши в хорошее время. В плохие времена они — плохие. В ужасные времена они ужасны» [Сарнов, 2011, с. 1030].

Отстаивая правомочность «атмосферы гангстеровского кабака», интеллектуал Козинцев прибегает к помощи Маркса:

...В достаточно серьезной книге «Классовая борьба во Франции» Маркс написал: «По способу своего обогащения, как и по своим наслаждениям, финансовая аристократия есть не что иное как возрождение люмпен-пролетариата на верхах буржуазного общества». Под маской общества изящного салона книгоиздателя Кэплена показать нормативы морали и нормативы поведения *люмпен-пролетариата* [выделено нами. — Е.М.] — это то, что мы хотели сделать и от чего не собираемся оторваться [От балагана до Шекспира, 2002, с. 218].

Сходное и еще более выразительное определение атмосфере эпохи дал Л.З. Трауберг (1902–1990), постоянный соавтор Козинцева на протяжении четверти века, с 1920 по 1945 год. Его дочь Наталья Трауберг в личной беседе рассказывала, что на склоне лет, уже в конце 1980-х, он вспоминал, как кутил в ресторане «Арагви» с Николаем Шенгелая (1903–1943) — кинорежиссером, в 1920-е лидером грузинского киноавангарда — и, вспоминая, сокрушенно повторял: «Господи, мы в „Арагви“ заказали обед, а это же был 37-й год. Господи! мы жили, как жлобы...».

В «Арагви» праздновалась сдача руководству только что завершённого им фильма «Золотистая долина» (1937): безынициативный председатель колхоза попадает под влияние замаскировавшегося врага-счетовода. Их разоблачают, а новым председателем выбирают инициативного героя — демобилизовавшегося красноармейца. В 1941 году фильм, как и «Трилогия о Максиме», будет удостоен только что учрежденной Сталинской премии.

По всей видимости, эта атмосфера и рождает ощущение творческого тупика, преследовавшее Козинцева на протяжении полутора десятков лет, с конца 1930-х, в чем он признавался позднее: «...Я сам заходил (примерно с половины тридцатых годов) в тупик, и загоняли меня туда с гиком и свистом (начало пятидесятых)» [Козинцев, 1994, с. 203].

Заключение

Суть происходившего с ним во второй половине 1930-х три десятилетия спустя Козинцев объяснял так:

...Лет после тридцати я прошел курс наук, узнал «смысл слов», «содержание» и чуть не кончил свой век как режиссер. Стал набивать руку на сценах, основанных на тексте, в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне». Здорово набил. Других радовал и сам радовался. А в «содержании»-то я тогда как раз ничего не понимал. Я научился тому, что любой текст можно подать, т.е. сервировать с подливкой комикования и мелодрамы. Публика наслаждалась. И буквально все хвалили. Стал я делать нужное, общественно полезное дело [Козинцев, 1994, с. 205].

Осознавал ли он тогда, в конце 1930-х, что триумф «Трилогии о Максиме» оборачивается тупиком, или это было на уровне ощущения — однозначный ответ дать трудно. Но внезапный поворот в сторону театра оказался безусловным выходом. В кино следующие пятнадцать лет его ожидает череда фильмов незавершенных, фильмов, запрещенных к показу, и фильмов вынужденных, так что к началу 1950-х он всерьез будет задумываться об окончательном уходе из кино в театр.

Театр для него окажется спасением. Именно там в этот период обретет режиссер возможность подлинной самореализации — в постановке шекспировских трагедий «Король Лир» (1941, Большой драматический театр им. М. Горького, Ленинград), «Отелло» (1944), «Гамлет» (1954, обе — Государственный академический театр драмы им. А.С. Пушкина, Ленинград).

В таком контексте последующие постановки как бы бросают ответ на эту комедию-«фарс», комедию-«памфлет»: уж слишком часто слова «трагедия», «трагический» возникают в полемике вокруг спектакля Театра комедии. И рецензенты слишком единодушно настаивают на присутствии трагического в пьесе Пристли (а ведь все это подлинный цвет нашей критики — люди пронизательные, тонкие, художественно одаренные). И слишком настойчиво возражает им постановщик: «Никакой трагедии в пьесе Пристли нет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 217].

Собственно, при определенных условиях коллизия пьесы может рассматриваться и как трагическая: герой обнаруживает, что

рушатся его представления об окружающем мире как гармоническом и разумном. Под покровом идиллии скрывается клубок из пороков и преступлений.

Но трагедийного героя определяет вера в то, что мир основан на разумных началах. И если они попораны, его миссия — гармонию восстановить, хотя бы ценой собственной жизни. У Роберта Кэплена, хозяина дома в пьесе Пристли, этой веры нет. Есть «выдуманные иллюзии». «Они помогли мне жить — мои иллюзии. Возможно, что все это нам должна была бы дать вера в жизнь. Но у меня нет этой веры, ни религиозной веры, ни какой-либо иной. Вот только этот проклятый скотный двор, чтобы жить в нем, и — это все!» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 193].

Критики в трактовке «Опасного поворота» делают акцент на коллизии. Постановщик — на героя. На месте «человека в полном смысле слова» тут оказывается «так называемый хороший человек» Зоценко, который в ужасные времена ужасен.

В 1960-е в рабочих тетрадях Козинцева появится запись: «Гамлет — человек до 37-го года» [Козинцев, 2004, с. 432].

Эту подмену героя и сами критики ощущают. Примечательное признание делает в своей рецензии Блейман: «Пьеса Пристли содержит в себе меньше обличительных тенденций, меньше тенденций трагических, чем нам бы этого хотелось» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 204].

«Режиссер здесь „конфликтует“ с драматургом. Жизнь людей — это скрытая трагедия, говорит писатель. Режиссер возражает: жизнь людей, *этих* людей, солидных предпринимателей, милых обитателей милого коттеджа — скрытый фарс, „фарс с убийством“» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 238], — это уже о восстановленном спектакле 1956 года пишет Инна Соловьева.

Отсутствие подлинно трагедийного героя и превращает для Козинцева коллизии «Опасного поворота» в «памфлет» и «фарс». Герой, который должен был покончить жизнь самоубийством, узнай он правду, в финале отплясывает фокстрот. («И взрослые все время — все время! — танцевали фокстрот» [Алексеев, 1999], — вспоминает Наталья Трауберг).

«Если... делать из „Опасного поворота“ некоего „Гамлета“, то пьеса никуда не годится» [От балагана до Шекспира, 2002,

с. 216], — настаивает Козинцев. Но имя героя шекспировской трагедии все-таки произнесено. И возникает ощущение, что тень своего рода «„Гамлета“ наизнанку» витает над спектаклем.

«Над всеми ими, как какой-то чудовищный призрак, незримо присутствует, хохоча во всю глотку, застреленный Олуэн Мартин — собирательный образ всей этой компании. Кокаинист и насильник, кровосмеситель и глава высокоинтеллектуального издательства. Светлую память о нем как святыню берегут все участники очаровательного кружка семейства Кэпленов» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 191–192], — так это видится Козинцеву.

Меж тем, как будет выглядеть «Гамлет», если героя освободить от бремени его высокой миссии, советский театр к моменту постановки «Опасного поворота» уже знал.

Спектакль 1932 года в театре Вахтангова завершал ряд легендарных скандальных образцов вольного обращения с классикой, начатых «Женитьбой» Козинцева и Трауберга, где Гоголь прямо на сцене умирал, не выдержав надругательств над его пьесой. В таком качестве этот «Гамлет» и вошел в историю. Д.Д. Шостакович, писавший к нему музыку, назвал постановку «кошмаром шекспироведов» [Волков, [1979], с. 110].

О том, что зрители увидят зрелище, далекое от классической трагедии, предупреждала уже афиша работы самого режиссера, изображавшая двух могильщиков, с ухмылкой взирающих на надпись: «Трагическая история принца Датского».

Призрака, к облегчению Главрепертком⁽³⁾, не терпящего мистики, здесь не было. Его тексты, по просьбе Гамлета, вопил в глиняный горшок Горацио, в то время как сам принц, облачившись в доспехи покойного отца, расхаживал по сцене. Главный герой спектакля — приземистый, кругленький — был склонен к брутальному юмору. Симулируя безумие, он являлся в ночной рубашке, с кастрюлей на голове и поросенком на поводке. Мировыми вопросами этот Гамлет не заморачивался. Монолог «Быть или не быть» он читал в винном погребе

(3) Главрепертком (Главный репертуарный комитет) — один из органов цензурного контроля в СССР. Создан в 1923 году при Народном комиссариате просвещения СССР. В 1936–1953 годах функционировал в составе Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Ил. 5.

Акимов Н.П. Плакат к спектаклю «Гамлет» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова. 1932. Источник: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/middle/5fc80f9d92051561c4f76b77-middle.jpg>

Fig. 5. Akimov N.P. Poster for the play *Hamlet* at the Evg. Vakhtangov State Theatre. 1932. Source: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/middle/5fc80f9d92051561c4f76b77-middle.jpg>

на пару с тем же Горацио, играя с бутафорской короной. Под стать ему были и прочие персонажи. Так, Офелия в спектакле менее всего была склонна к меланхолии или безумию — она с энтузиазмом выполняла поручения Полония следить за принцем и то и дело плюхалась на колени к прочим персонажам. Тонула же она, просто перебрав вина на балу, где распевала двусмысленные песенки.

Все это вытекало из концепции режиссера, который азартно декларировал: «...эта „бездейственная пьеса“ на самом деле насыщена действием, ожесточенной борьбой двух главных героев — Клавдия и Гамлета...»; «...Основная интрига пьесы развивается по линии борьбы за престол». Отсюда следовал его вывод: «...Притворное безумие на сцене есть материал по существу своему и по возможностям интерпретации — скорее комедийный, чем трагедийный» [Акимов, 1932, с. 15].

Исходная установка начинала тут диктовать окончательное решение. «Что скрывать? Получается комедия» [цит. по: Миронова, 1992, с. 6], — констатировал режиссер в ходе репетиций.

Режиссером спектакля был Николай Акимов — будущий руководитель Театра комедии.

Комедия, впрочем, получалась своеобразная.

«„Демон иронии“, если воспользоваться выражением Достоевского, сопряженный со страстью к полемике, дал в „Гамлете“ неожиданные результаты, вряд ли прогнозировавшиеся режиссером» [Миронова, 1992, с. 18], — писала более полувека спустя Валентина Миронова, наиболее авторитетный исследователь и знаток творческого наследия Акимова. И поясняла: «„Повесть бесчеловечных и кровавых дел“, как бы ни старался постановщик, не превращалась в жизнерадостную комедию; воздух спектакля был пропитан подозрительностью, злобой, коварством; везде и всюду действовали шпионы, заговорщики, убийцы» [Миронова, 1992, с. 16].

Налицо та же атмосфера, что и в козинцевском «Опасном повороте».

«Персонажи акимовского „Гамлета“, сознательно сниженные, лишённые величия, пусть и мрачного, крупных страстей, пусть и неблагородных, состязались в наглости, ловкости, обмане. Борьба за престол, вокруг которой режиссер выстраивал действие, смахивала на свалку, ожесточенную и малопривлекательную» [Миронова, 1992, с. 17].

«Преобразование трагедии в памфлет...» [Цимбал, 1978, с. 31], — констатировал один из внимательных зрителей акимовского спектакля, ленинградский критик Сергей Цимбал.

Жанровое определение «памфлет» оказывается общим для обеих постановок — Акимова и Козинцева — не случайно. Оно вытекает из общей для них установки: героям отказано в праве на трагедию. И, соответственно, в праве на сочувствие.

У Акимова в 1932-м это отторжение от выстраиваемого на сцене мира возникает, по всей видимости, спонтанно («Что скрывать? Получается комедия»), в процессе реализации замысла. У Козинцева в 1939-м оно изначально продекларировано.

Неизвестно, смотрел ли Григорий Михайлович «Гамлета» в театре Вахтангова (спектакль шел год и был показан на гастролях в Ленинграде) или знал о нем по многочисленным рассказам и отзывам

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

в прессе. Но упомянут он в козинцевском наследии мельком и весьма скептически (например: «Мне кажется, что бедой вахтанговского „Гамлета“ было не озорство, а отсутствие связи со временем» [Козинцев, 1986, с. 505]). Зато для Акимова родство их методов было очевидно. Выступая на обсуждении «Опасного поворота» в театре осенью 1939-го, после московских гастролей, он заявил: «...Тот угол зрения, который был взят Козинцевым на данную пьесу, стилистически является единственно правильным выбором, единственно правильным проявлением хорошего вкуса со всех точек зрения» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 226].

В этом внутреннем отстранении от того, что составляло, так сказать, «дух времени», отразилась роднящая Акимова и Козинцева «снобическая, аристократическая натура», сложившаяся в 1920-е годы, о которой писал близкий им по духу Евгений Шварц.

Отсюда принимавшаяся многими за холодное ироническое высокомерие способность «сохранить дистанцию свою» (если перефразировать строки ценного им О.Э. Мандельштама)⁽⁴⁾, не позволявшая без остатка слиться со своим временем, полностью разделить его пафос. «...У него были границы, за которые он живым не перешел бы» [Шварц, 1990, с. 377], — как характеризовал это качество Козинцева Шварц.

Козинцев, обращаясь к пьесе Пристли, ставит не просто памфлет или фарс, но, если можно так выразиться — *антитрагедию*.

И здесь уместно вспомнить знаменитое наблюдение Юрия Тынянова (Козинцев называл его своим учителем): «...Пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия» [Тынянов, 1977, с. 201].

И тогда его «Опасный поворот» можно рассматривать как первый — от обратного — подступ Козинцева к трагедии. Жанру, который в дальнейшем полностью займет его творческое воображение.

(4) См.: «Не волноваться. Нетерпенье — роскошь, / Я постепенно скорость разовью — / Холодным шагом выйдем на дорожку — / Я сохранил дистанцию мою» (О.Э. Мандельштам, «Довольно кукусься!..», 1931). URL: <https://www.culture.ru/poems/41744/dovolno-kuksitsya> (дата обращения 20.10.2024).

Список литературы:

- 1 Акимов Н. «Гамлет». К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 3. С. 15–17.
- 2 Алексеев Н. Рай, юмор и уют: Интервью с Н.Л. Трауберг // Иностранец. 1999. № 6. URL: <http://trauberg.com/chats/raj-yumor-i-uyut/> (дата обращения 07.12.2024).
- 3 Волков С. Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. Нью-Йорк, [1979]. 372 с.
- 4 Зингерман Б. Акимов сегодня // Театр. 1955. № 12. С. 42–51.
- 5 Кагарлицкий Ю.И. Пристли // История западноевропейского театра / Под общей редакцией А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. Т. 7: 1917–1945. М.: Искусство, 1985. С. 232–254.
- 6 Каплер А.Я. О Грише, друге юности... // Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания / Сост., ред., примеч. и доп. В.Г. Козинцевой, Я.Л. Бутовского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 5–12.
- 7 Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. Т. 1: Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1982. 560 с.
- 8 Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. Т. 5: Замыслы. Письма. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1986. 620 с.
- 9 Козинцев Г.М. «Черное, лихое время...»: Из рабочих тетрадей / Подгот. текста и примеч. В.Г. Козинцевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, Проф. фонд «Русский театр», 1994. 239 с.
- 10 Козинцев Г.М. Время трагедий. М.: Вагриус, 2004. 448 с.
- 11 Миронова В.М. «Гамлет» по-акимовски // В спорах о театре: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Д.И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1992. С. 6–21.
- 12 От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 476 с.
- 13 Сарнов Б.М. Сталин и писатели. Кн. четвертая. М.: Эксмо, 2011. 1184 с.
- 14 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
- 15 Цимбал С.Л. Акимов и время // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 кн. / Под ред. С.Л. Цимбала, сост. и ком. В.М. Миронова. Кн. 1: Об искусстве театра; Театральный художник. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1978. С. 3–51.
- 16 Шварц Е.Л. Живу беспокойно...: Из дневников / Сост., подгот. текста и примеч. К.Н. Кириленко. Л.: Советский писатель, Ленинградское отд-ние, 1990. 752 с.
- 17 Шварц Е.Л. Собрание сочинений. Т. 3: Бессмысленная радость бытия: Произведения 30–40-х годов. Дневники и письма / Сост. М.О. Крыжановская, И.Л. Шершенева; примеч. К.М. Кириленко и др. М.: Корона-принт, 1999. 592 с.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

References:

- 1 Akimov N. "Gamlet". K postanovke v teatre im. Vakhtangova [*Hamlet*. On the Production at the Vakhtangov Theater]. *Sovetskii teatr*, 1932, no. 3, pp. 15–17. (In Russian)
- 2 Alekseev N. Rai, humor i uyut: Interv'yu s N.L. Traubreg [Paradise, Humor and Comfort: Interview with N.L. Trauberg]. *Inostranets*, 1999, no. 6. Available at: <http://trauberg.com/chats/raj-yumor-i-uyut/> (accessed 07.12.2024). (In Russian)
- 3 Volkov S. *Svidetel'stvo: Vospominaniya Dmitriya Shostakovicha, zapisannye i otrektirovannye Solomonom Volkovym* [The Testimony of Dmitry Shostakovich's Memoirs Recorded and Edited by Solomon Volkov]. New York, [1979]. 372 p. (Reverse translation from English)
- 4 Zingerman B. Akimov segodnya [Akimov Today]. *Teatr*, 1955, no. 12, pp. 42–51. (In Russian)
- 5 Kagarlitsky Yu.I. Pristli [Priestley]. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [History of Western European Theatre], eds. A.G. Obraztsova, B.A. Smirnov. Vol. 7: 1917–1945. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, pp. 232–254. (In Russian)
- 6 Kapler A. Ya. O Grishe, druge yunosti... [About Grisha, a Friend of Youth...]. *Vash Grigori Kozintsev: Vospominaniya* [Your Grigory Kozintsev: Memories], comp., ed., notes, ad. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1996, pp. 5–12. (In Russian)
- 7 Kozintsev G.M. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Vol. 1: Glubokii ehkran. O svoei rabote v kino i teatre [Deep Screen. About His Work in Cinema and Theater]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1982. 560 p. (In Russian)
- 8 Kozintsev G.M. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Vol. 5: Zamysly. Pis'ma [Ideas. Letters]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1982. 620 p. (In Russian)
- 9 Kozintsev G.M. "Chernoe, likhoe vremya...": *Iz rabochikh tetradel* ["Black, Dashing Time...": From Workbooks], text's prep., notes V.G. Kozintseva. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, Prof. Fond "Russkii teatr" Publ., 1994. 239 p. (In Russian)
- 10 Kozintsev G.M. *Vremya tragediy* [Time of Tragedies]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 448 p. (In Russian)
- 11 Mironova V.M. "Gamlet" po-akimovski [*Hamlet* in Akimov Style]. *V sporakh o teatre: Sbornik nauchnykh trudov* [In Disputes about Theater: Collection of Scientific Papers], ed., comp. D.I. Zolotnitsky. St. Petersburg, RIII Publ., 1992, pp. 6–21. (In Russian)
- 12 *Ot balagana do Shekspira: Khronika teatral'noi deyatel'nosti G.M. Kozintseva* [From the Booth to Shakespeare: Chronicle of the Theatrical Activity of G.M. Kozintsev], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2002. 476 p. (In Russian)
- 13 Sarnov B.M. *Stalin i pisatel'i. Kn. chetvertaya* [Stalin and Writers. Book Four]. Moscow, Eksmo Publ., 2011. 1184 p. (In Russian)
- 14 Tyunyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 578 p. (In Russian)
- 15 Tsimbal S.L. Akimov i vremya [Akimov and Time]. Akimov N.P. *Teatral'noe nasledie: V 2 kn.* [Theatrical Heritage: In 2 books], ed. S.L. Tsimbal, comp. and comments V.M. Mironov. Book 1: Ob iskusstve teatra; Teatral'nyi khudozhnik [About the Art of Theater; Theater Artist]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1978, pp. 3–51. (In Russian)
- 16 Schwartz E.L. *Zhivu bespokoino...: Iz dnevnikov* [I Live Restlessly...: From Diaries], comp., text's prep., notes K.N. Kirilenko. Leningrad, Sovetskii pisatel', Leningradskoe otd-nie Publ., Publ., 1990. 752 p. (In Russian)
- 17 Schwartz E.L. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 3: Bessmyslennaya radost' bytiya: Proizvedeniya 30–40-kh godov. Dnevnik i pis'ma [The Senseless Joy of Being: Works of the 30–40s. Diaries and Letters], comp. M.O. Kryzhanovskaya, I.L. Shersheneva, notes K.M. Kirilenko et al. Moscow, Korona-print Publ., 1999. 592 p. (In Russian)

УДК 76; 77

ББК 85.163; 85.19

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

ResearcherID: AAV-4275-2021

lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: антропоморфизм, таксидермия, книжная иллюстрация, детская литература, открытка, образы животных, психологизм

Юргенева Александра Львовна

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-412-451

Для цит.: Юргенева А.Л. Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки // Художественная культура. 2025. № 1. С. 412–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-412-451>.

For cit.: Yurgeneva A.L. Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 412–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-412-451>. (In Russian)

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

ResearcherID: AAV-4275-2021

lvovushka@yandex.ru

Keywords: anthropomorphism, taxidermy, book illustration, children's literature, postcard, animal images, psychologism

Yurgeneva Alexandra L.

Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards

Аннотация. В статье проводится анализ антропоморфных изображений животных на рубеже XIX и XX веков. Актуальность данного исследования определяется вниманием самых различных научных дисциплин к проблеме взаимодействия человека и животного, а также заполненностью современной визуальной культуры (в первую очередь интернет-пространства) образами животных, наделенных чертами антропоморфизма. В рамках исследования сделаны выводы о том, что в рассматриваемый период подобные образы оказываются наделены новыми чертами, происходит их выход за пределы области сатиры. Этот процесс происходит на фоне становления экологического мышления и расцвета искусства таксидермии как научного метода. Одной из новых тенденций становится создание человекоподобных групп животных, сюжетом для которых служили фábль, народные детские песни и сценки повседневной жизни. Проведенный анализ позволил установить взаимовлияние литературы и таксидермии. Автор приходит к выводу о том, что успех антропоморфных биологических групп привел к изменениям в характере детской книжной иллюстрации. Художники начинают разрабатывать образы животных, наделенных психологизмом, существующих в детально изображенной бытовой обстановке. Постепенно они отходят от литературной основы — главным объектом изображения становится окружающая повседневность, которая заселяется «цивилизованными» животными. Обновленные антропоморфные животные наполняют периодику и поверхность почтовых открыток.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Abstract. The article analyses anthropomorphic images of animals at the turn of the 19th and 20th centuries. The relevance of this research is determined by the attention of various scientific disciplines to the problem of human-animal interaction, as well as by the abundance of images of animals endowed with anthropomorphic features in the modern visual culture (primarily the Internet space). As part of the study, it was concluded that during the period under review, such images acquired new features and went beyond the realm of satire. That process took place against the background of the formation of ecological thinking and the flourishing of the art of taxidermy as a scientific method. One of the new trends was the creation of human-like groups of animals, the plot for which was based on fábliu, folk children’s songs, and scenes of everyday life. The conducted analysis allowed establishing the mutual influence of literature and taxidermy. The author concludes that the success of anthropomorphic biological groups led to changes in the nature of children’s book illustration. Artists began to create images of animals having psychological insight, existing in an elaborately depicted household environment. Gradually, they moved away from the literary basis: what became the main subject of the image was the surrounding everyday reality populated by ‘civilized’ animals. Updated anthropomorphic animals filled periodicals and postcards.

Введение

Антропоморфные изображения животных встречаются в различные исторические периоды, кажется, во всех культурах. Предметом нашего интереса стали гиперреалистичные и правдоподобные такие изображения в европейской массовой культуре. Целью работы является поиск социокультурных причин их создания и их популярности. Мы не будем углубляться в богатую историю антропоморфных образов дофотографической эпохи, поскольку это представляется темой для отдельного исследования. Обратимся ко второй половине XIX века, когда произошел настоящий прорыв в области изображения антропоморфных животных.

Прежде такие образы возникали как прием карикатуры, где узнаваемые черты того или иного животного были призваны отразить их негативное проявление в человеке (похоть, злоба, обжорство, глупость и проч.). Создавались комические образы, призванные осмеивать отрицательные, нежелательные для человека европейской культуры проявления наклонностей, желаний и эмоций. Примерами подобного подхода могут служить работы знаменитого французского карикатуриста Жана Гранвиля (Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard, 1803–1847)⁽¹⁾. Известность ему принесла серия из 70 литографий «Метаморфозы дня» (*Les Métamorphoses du jour*, 1829), на которых изображены бытовые сценки из жизни антропоморфных животных, представляющих собой человеческое тело и звериную голову. У них человеческие кисти рук и нет хвостов, что уподобляет их людям, надевшим маски (или, точнее, снявшим их). Гранвиль на листе «Жара» (№ 52 *Temps de canicule*) изображает псов, идущих по пятам за дамой с хорошенькой собачьей головкой. Один из преследователей высунул язык: в этом «жесте» художник, очевидно, обыгрывает естественный способ охлаждения у собак и один из иконографических мотивов проявления похоти.

Творчество Гранвиля отмечено рядом важных для нас черт — это детальная прорисовка костюма, продуманный повседневный

сюжет, достаточно натуралистичное изображение звериной части образа, в том числе мимические проявления сводятся к минимуму, а эмоциональность и нарративность почти полностью передается человеческому телу (только собаки у него отражают сравнительно разнообразную палитру мимики). Но самое главное, художник не изображает мир, где одни персонажи являются людьми, а другие носят звериное обличье. «Метаморфозы дня» — это мир животных, где взаимоотношения между разными видами переносятся на картину социальной действительности и критикуются. Здесь присущие тому или иному животному черты как бы всецело поглощают личность и заставляют персонажа действовать сообразно. Иными словами, звериный аффект подавляет личность, ориентирующуюся на социокультурные нормы.

Тенденции в отношении человека к природе

Следующий поворот в истории изображения антропоморфных животных связан с выходом этих образов за пределы традиции сатирической образности. Тема, которой мы далее коснемся, полемична и может вызывать острое отторжение у человека XXI века. По этой причине необходимо очертить актуальные для эпохи тенденции, на фоне которых разворачивался данный феномен. В этот период европейской культуре открывается связь человека и животного как неизбежного факта, определенного самой природой. Связано это в первую очередь с известной работой Чарльза Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859). Предлагая широкой публике результаты своих исследований по анализу механизма визуализации эмоций посредством телесных проявлений, в другой своей книге, «Выражение эмоций у человека и животных» (1872), Дарвин настаивает на необходимости контроля над своими чувствами: «...Подавление, насколько это возможно, всех внешних знаков смягчает наши душевные волнения. Кто дает волю сильным жестам, усиливает свой гнев; кто не сдерживает выражение страха, тот испытывает еще сильнейший страх...» [Дарвин, 1896, с. 20]. В результате, с одной стороны, продвигаются меры по укрощению животной биологической составляющей, а с другой — не менее интенсивно разрабатываются способы ее нормативной реализации в публичном пространстве.

(1) Специальному аспекту ироничных изображений озверевших людей и очеловеченных животных у Ж. Гранвиля посвящена статья: [Ефимова, 2023, с. 200–219].

Последнее реализовывалось, к примеру, в развитии любительского спорта, где было допустимо проявление аффектов, и в поддерживаемой отдельными медицинскими теориями моде на загородные прогулки (пешие и велосипедные, а также катание на лодках и проч.). В целом идея проведения досуга на открытом воздухе, как необходимая для городского жителя, поднимает вопросы о среде обитания человека и его взаимодействия с живой природой. С этим коррелировало развитие медицины (в частности, анатомии и психиатрии), а также становление этнографии и зоологии как самостоятельных областей научного знания. Открытия в области физиологии и психиатрии попадают в область популярной культуры. Пользуются интересом и популярностью все публичные мероприятия, которые могли что-то сказать или о самом человеке (этнографические выставки, анатомические театры, морги и т.д.), или о живой природе (выставки диких животных, зоопарки, зоологические музеи, иллюстрированные издания). На этнографических выставках посетители могли приобщиться к науке и внести в нее свой вклад, позволив измерить параметры собственного тела. Вызывают любопытство, но также и осуждаются современниками демонстрации истерии на открытых лекциях Жана Мартена Шарко [см.: Мартынова, 2021, с. 119]. Знаменитая «Иллюстрированная жизнь животных. Общий очерк царства животных» А.Э. Брема выходит в первом издании, состоящем из шести томов, с 1863 по 1869 год, второе издание в десяти томах, «Жизнь животных Брема», — с 1877 по 1879 год, третье издание — в 1890–1893 годах; все книги были наполнены огромным количеством первоклассных детализированных гравюр, изображающих животных со всего света с указанием масштаба. Выставки животных могли проходить в рамках частной инициативы владельцев живых коллекций, таких как торговец дикими животными немец Карл Хагенбек (Carl Hagenbeck). В статье «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона он указан как первый организатор «этнографических выставок представителей разных племен земного шара в естественной обстановке, т.е. вместе с встречающимися у них домашними и друг. животными, инструментами, утварью и т.п.» [Н.Н.А., 1902, с. 949]. Его представления и выставки переезжали по городам Европы с 1870-х годов, они также неоднократно гастролировали в Москве и Санкт-Петербурге [см. подробнее: Лескинен, 2018, с. 148–163]. Характерным является выбор

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

мест для их проведения, который говорит об ориентированности на самого массового зрителя (например, мюзикл-холлы), однако впоследствии именно Хагенбек стал идеологом создания естественных условий при содержании животных в неволе.

Кроме того, музейные зоологические экспозиции в это время стали доступны не только специалистам. Московский публичный музей (или Музей наук и искусств, зоологический раздел которого сейчас известен как Зоологический музей МГУ) в XIX веке дважды открывался для студентов и широкой публики — в 1805 и в 1866 году. В Санкт-Петербурге в Зоологический музей Императорской Академии наук «с 1864 г. публику стали пускать... круглый год и общее число впусков возросло до 52 (тоже не много)» [Слепкова, 2016, с. 40]. Исследователь отмечает, что это число прохода довольно скромное, но тем не менее получается, что музей открывал свои двери для широкого зрителя один раз каждую неделю.

Еще одним важным фактором, влияющим на взаимоотношения человека и природы, был рост европейских городов. Устремившийся туда из провинции поток населения, изменение ландшафта и ускорение ритма жизни вызвали желание попытаться сохранить уходящую действительность. В Германии идеологом нового отношения человека и окружающей среды был профессор зоологии Карл Август Мёбиус (Karl August Möbius), разработавший концепт «биологического сообщества», названный современниками «биологической перспективой» [Nyhart, 2009, p. 2]. Концепция Мёбиуса «была центральным элементом более широкого подхода к природе, рассматривающего организм как живое существо, встроенное в природу, выживание которого зависит от его способности успешно взаимодействовать как со своей физической средой обитания, так и с другими организмами вокруг него» [Nyhart, 2009, p. 2]. Этой потребности отвечали действия, как бы мы их сейчас назвали, экоактивистов, которые либо наследуя земли, либо выкупая их, прилагали усилия для сохранения природных территорий в неизменном виде. Линн К. Ньюхарт утверждает, что «основным местом, где развивалась биологическая перспектива, была не элитарная сфера университетской науки, а гражданская сфера музеев, школ, зоопарков и других общественных предприятий» [Nyhart, 2009, p. 4–5]. И такая ситуация была свойственна не только Германии, которой посвящено исследование Ньюхарт, но и Великобритании.

Поместье Пенллергар ботаника и фотографа Джона Д. Ллевелина, хотя и пострадало от застройки и запустения в XX веке, все же частично сохранилось и сегодня внесено в Реестр парков и скверов, представляющих особый исторический интерес в Уэльсе. Известная детская писательница и художница, внесшая также вклад в развитие микологии, Беатрис Поттер целенаправленно скупала земли соседних ферм и впоследствии передала их (4000 акров) Национальному фонду объектов исторического интереса либо природной красоты (National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty). Еще одним следствием стремительных перемен, связанных с индустриализацией XIX века, стала ностальгия по укладу сельской жизни, которая вызывала «метафорический отклик у художников» [Youdelman, 2012, p. 64].

Таксидермия как научный метод

Активно развиваемым в научной среде методом, отвечающим потребности фиксации документального облика животных с сохранением натуральных размеров, строения шерсти, оперения и кожных покровов, была таксидермия. Она не просто предлагала визуальный двухмерный образ, но знакомила с фактурой и реальным масштабом. Это было важно в том числе для знакомства ученых с теми видами, которые проживали на далеких колониальных территориях. В исследованиях, посвященных изучению подобных таксидермических музейных экспозиций в России, Е.Ю. Басаргиной [Басаргина, 2012, с. 78–87] и Н.В. Слепковой [Слепкова, 2016, с. 29–65] отмечается практика активного обмена экспонатами и их покупки между музеями не только внутри отдельных стран, но и на международном уровне. Н.В. Слепкова отмечает значительный прирост коллекции Зоологического музея Императорской Академии наук всего за несколько лет: «В деле о „Составе и приросте коллекций музея в 1834 г.“ приведены количественные сведения о числе экспонатов в музее на 1834 г., среди них 453 единицы млекопитающих, 2512 — птиц, против 196 единиц и 650 единиц соответственно в списке Менетрие 1829 г.» [Слепкова, 2016, с. 34].

Таксидермия являлась неотъемлемой частью и постоянно совершенствуемым методом естественных наук и способом знакомства с фауной среди обывателей: искусство таксидермии «служило

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

не только научным установкам, в рамках которых образцы собирались и размещались в музеях для таксономических целей, но и для оформления домашних салонов и домов. Одновременно домашние экспонаты таксидермии „подтверждали интерес землевладельцев к естественной истории... В фермерских домах и сельских пабах можно было увидеть лис, барсуков и выдр, убитых на месте“» [Youdelman, 2012, p. 68–69], — пишет Рейчел Йодельман со ссылкой на работу П.Э. Морриса «Уолтер Поттер и его музей диковинной таксидермии» (Walter Potter and His Museum of Curious Taxidermy, 2008).

Активно развивающаяся в это время фотография, которая также считалась актуальным инструментом науки, могла заменить графические иллюстрации и наброски с натуры натуралистов, но не давала такой наглядности. Одним из первых фотографов-натуралистов был уже упомянутый нами Джон Дилвин Ллевелин (John Dillwyn Llewelyn, 1810–1882), который начал практиковаться в искусстве фотографии еще в 1840-е годы и даже разработал свой собственный упрощенный вариант коллодионного процесса. Однако ранние фотографические методы из-за долгой выдержки были не приспособлены для работы в полевых условиях, когда важно не упустить момент, пока животное находится вблизи от камеры и сохраняет неподвижность. Задачу запечатления животного в естественной среде обитания решали с помощью мастерски выполненных чучел. Идея внеисторической и вечной природы, в центре которой находится не человек, а животное в своей естественной среде обитания, воплощенная в реалистическом документальном образе, сперва по-настоящему успешно могла быть реализована только при участии хорошего таксидермиста. Сфотографировать невозмутимо стоящего в чаще оленя в 1852 году было практически невозможно. Как отмечает Николас Хаммонд, «все иллюстрации животных XIX века были основаны на мертвых образцах» [цит. по: Brower, 2005]. Мэттью Броуэр объясняет естественность такого подхода не только технической необходимостью, но эстетическим взглядом на природу: «Викторианцы смотрели на природу прежде всего через призму живописности» [Brower, 2005]. Броуэр резко критикует попытку фотографа представить неудачное чучело оленя как живого, подчеркивая неестественность его пластики, и утверждает, что здесь изначально не была поставлена цель представить его живым. Однако если обратиться к практике

посмертной фотографии людей, то станет понятно, что восприятие современниками этого снимка является более доверительным по сравнению с современным. С точки зрения человека той эпохи на нем представлен олень в реальном масштабе в том лесу, где, скорее всего, и был убит, который мог в другой день так же настороженно стоять на этом месте. Его окружают деревья и папоротники, вокруг нет ни одного следа присутствия человека. С этой точки зрения — это достоверный и документальный снимок из жизни дикой природы, пусть для его создания потребовалось участие человека.

Биологические группы Германа Плокета

Таксидермисты, так же как и фотографы, разрабатывали все новые методы, чтобы добиться наиболее реалистичного результата. Знаковым событием для истории таксидермии стала Всемирная выставка в Лондоне 1851 года, на которой немец Герман Плокет (Hermann Ploucquet, 1816–1878) выставил группы антропоморфных чучел. Масштабное мероприятие, где были представлены достижения разных областей промышленности, науки и искусства, было по-настоящему зрелищным событием: каждый павильон стремился привлечь к себе внимание. Плокет к 1851 году стал главой кабинета таксидермии в Королевском кабинете естественной истории в Штутгарте. В официальном каталоге рядом с его фамилией указано следующее: «Группы чучел животных и птиц. Охота на оленя. Травля кабана. Гнезда хищных птиц. Ястребы, нападающие на сов, и т.д. Домашняя птица со своими птенцами и т.д.» [Official Catalogue, 1851, p. 281]. Как мы видим, здесь перечислены классические сюжеты, заимствованные из изобразительного искусства, — это динамичные сцены охоты; но ни слова не сказано о тех сюжетах, которые впоследствии произведут сильное впечатление на публику [см.: Youdelman, 2012, p. 40]. Последние должны были стать сюрпризом для посетителей. Н.В. Слепкова отмечает, что именно Всемирная выставка сыграла большую роль в развитии ландшафтного экспонирования работ таксидермистов, поскольку здесь экспонировались первые биологические группы [Слепкова, 2016, с. 57]. Плокет пошел дальше и, привлекая внимание к подобному представлению изделий, показал публике всю широту возможностей этого подхода. Среди представленных им сюжетов

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 1. Плокет Г. Диорама «Котята за чаем — мисс Паулина поет». Около 1850. Таксидермия. Источник: https://www.acaseofcuriosities.com/pages/01_3_00ploucquet.html#vee
 Вейр Х.У. Котята за чаем — мисс Паулина поет. Иллюстрация. Источник: *Ploucquet H. The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox.* London: D. Bogue, 1851. P. 48.
Fig. 1. Ploucquet H. Diorama *The Kittens at Tea — Miss Paulina Is Singing.* Ca. 1850. Taxidermy. Source: https://www.acaseofcuriosities.com/pages/01_3_00ploucquet.html#vee
 Weir H.W. *The Kittens at Tea — Miss Paulina Is Singing.* Illustration. Source: *Ploucquet H. The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox.* London, D. Bogue, 1851, p. 48

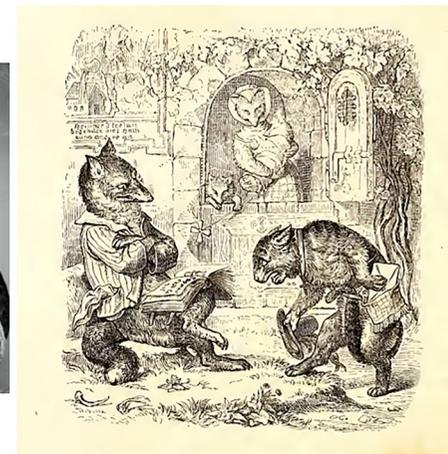
были «Котята за чаем — мисс Паулина⁽²⁾ поет» (The Kittens at Tea — Miss Paulina Singing, ок. 1850), «Длиннохвостый учит крольчат арифметике» (Longtail Teaching the Young Rabbits Arithmetic, ок. 1850), «Дуэль мышшей-соня» (The Duel of the Dormice, ок. 1850), «Бритье — это роскошь» (Shaving: A Luxury, ок. 1850) и др. Кроме того, шесть композиций иллюстрировали различные эпизоды поэмы И.В. Гёте «Райнеке Лис», которые воспроизводили гравюры Вильгельма фон Каульбаха, опубликованные в издании 1846 года. Они точно повторяют композицию и пластику изображений Каульбаха; различие заключается в том, что Плоккет задействовал только основных персонажей и в его работах животные совсем не носят одежды, хотя у них есть аксессуары (очки, четки, кинжал, книга). На гравюрах Каульбаха одеты также далеко не все животные и их одеяние часто фрагментарно: на ком-то может быть только сюртук, шляпа или юбка, — в целом животные у него сохраняют естественный звериный облик, но ходят на задних лапах.

Для нас больший интерес представляют указанные первыми сценки на бытовые сюжеты. Принцип сохраняется тот же: животные без одежды, но пользуются современными автору предметами обихода (чайный сервиз, ружья, пианино, мебель и т.д.). Р. Йодельман отмечает, что антропоморфная таксидермия, отождествляя «тела животного с человеческим, отражает это тревожное эмоциональное смещение, хотя и смягченное восприятием комичности» [Youdelman, 2012, p. 25]. Работы Плоккета в фантазмагоричной форме отмечают сдвигание границ между человеком и животным миром. Возникающий комический эффект основывается на этом ощущении игры, при котором животное имитирует человеческие занятия.

Интерес широкой публики к работам Плоккета был настолько велик, что в тот же год выходит книга «Забавные создания из Вюртемберга» (1851), содержащая двадцать цветных гравюр, выполненных по дагеротипам с экспозиции работ немецкого таксидермиста. В предисловии стоит благодарность мастеру за «один из самых умных и популярных экспонатов, представленных на Всемирной выставке» [Ploucquet, 1851, p. 10]. Посещение выставки королева Виктория

(2) Паулина — имя сестры Плоккета, с которой у него были теплые отношения, что говорит о том, что мастер хотел сделать эту сценку действительно милой и трогательной.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 2. Плоккет Г. Диорама «Сэр Тиберт доставляет послание короля». Около 1851. Таксидермия. Частная коллекция. Фото: Пэт Моррис. Источник: Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies.* Harvard University, 2012. P. 665. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899
Каульбах В. фон. Гравюра к роману «Райнеке Лис». Источник: Goethe J.W. von. *Reineke Fuchs.* Stuttgart: Verlag J.G. Cotta'kchen Buchhandlung, 1857. S. 32
Fig. 2. Ploucquet H. Diorama *Sir Tibert Delivering the King's Message.* Ca. 1851. Taxidermy. Private collection. Photo: Pat Morris. Source: Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies.* Harvard University, 2012, p. 665. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899
Kaulbach V. von. Engraving for the novel *Reynard the Fox.* Source: Goethe J.W. von. *Reineke Fuchs.* Stuttgart, Verlag J.G. Cotta'kchen Buchhandlung, 1857, S. 32

отметила в своем дневнике в том числе записью о том, что чучела из Вюртемберга были «по-настоящему великолепны» («really marvelous») [цит. по: Youdelman, 2012, p. 44].

Иллюстрации точно повторяют работы Плоккета, почти ничего не привнося в них. Иллюстрации сопровождают тексты, написанные по мотивам народных сюжетов; а гравюры с эпизодами из «Райнеке Лиса» перемежали не текст из поэмы Гёте, а прозаическое изложение этого фавля. Любопытно, что сценка с бритьем лягушонка становится иллюстрацией к сюжету о его сватовстве (в книге он так и обозначен «The Frog Who Would A Wooing Go»). Здесь интерес представляет этот

перенос образа из области таксидермии в мир детской книжной иллюстрации (в предисловии приводится отзыв *The Morning Chronicle*, где говорится, что эта книга подойдет и для детской, и для гостиной [Ploucquet, 1851, p. 7]). Важно отметить, что известные иллюстрации Чарльза Беннета и Рэндалфа Кальдекотта возникнут позже — около 1860-го и в 1877 году соответственно.

Сентиментальные диорамы Уолтера Поттера

Успех новаторских работ Плокета в Англии, безусловно, повлиял на его дальнейшую карьеру. Йодельман отмечает: «Успех Плокета в Англии позволил ему основать собственный музей на континенте и продолжать продавать свои работы английским клиентам» [Youdelman, 2012, p. 52]. И именно здесь появились его последователи, популяризовавшие образ антропоморфных животных в европейской культуре через свои опыты в области таксидермии. Заметной фигурой в этой области является Уолтер Поттер (Walter Potter, 1835–1918). Нет точных сведений о его посещении Всемирной выставки в 1851 году, однако ряд фактов: его увлечение таксидермией с раннего возраста, место проживания (деревня Брамбер находится примерно в семидесяти километрах от Лондона), его семья держала паб — заставляют исследователей предположить, что либо он действительно посещал павильон с работами Плокета, либо был наслышан о его работах от множества туристов, приехавших, чтобы посетить живописные руины замка Брамбер, или же он мог быть знаком с упомянутым выше изданием «Забавные создания из Вюртемберга». Так или иначе первая масштабная биологическая группа Поттера «Смерть и похороны петушка Робина» (*The Death and Burial of Cock Robin*)⁽³⁾, состоящая из 98 животных и птиц, была им закончена около 1861 года. В этом же году он открыл рядом с пабом павильон, где выставил свою работу для показа. Таким образом, начало работы Поттера также основывалось на фантасме, а в качестве источника для построения композиции и выстраивания пластики отдельных персонажей бралась уже разработанная

(3) Имеется в виду птичка Робин, или малиновка. На всех иллюстрациях к фантасме изображена именно она.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 3. Музей Уолтера Поттера в Брамбере. Фото: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Источник: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2013/sep/13/curious-world-walter-potter-pictures-taxidermist-victorian>

Fig. 3. Walter Potter's Museum at Bramber. Photo: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Source: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2013/sep/13/curious-world-walter-potter-pictures-taxidermist-victorian>

в книжной иллюстрации иконография этого сюжета в таких изданиях, как вышедшем около 1830–1837 годов в лондонском издательстве William Darton and Son, Holborn Hill, или в более раннем, 1769 года, выпущенном издателем J.G. Risher (Банбери). В созданной Поттером композиции грач с белым воротничком пастора держит одной лапкой книгу, сова опирается на лопату, а дрозд сидит на краю выкопанной могилы, в точности повторяя изображения художников. Животные здесь, согласно сюжету, выражают человеческие эмоции, ими движут человеческие мотивы: так, например, у голубки, выполняющей роль плакальщицы, на клюве застыла стеклянная слеза. Они используют предметы человеческого обихода и выполняют ритуал погребения по христианскому обряду.

При создании последующих таксидермических групп Поттер уходит от стратегии воссоздания книжных иллюстраций и часто обращается к собственной фантазии. В целом для него характерно

сильное стремление к эстетизации природы. Его группы и отдельные экземпляры помещаются под стеклянный купол, внутри которого время кажется остановившимся. Так, красный ибис, оглянувшись назад, застыл среди сухой травы, точно на фотоснимке (Scarlet Ibis, конец XIX века). Поттер с присущим ему чувством вкуса превращает дикую природу в объект декоративного искусства.

Йодельман отмечает, что в разросшейся до целого музея коллекции среди прочего хранился и экземпляр книги детских стихов, подаренный Уолтеру его сестрой. В комментарии к аукционному лоту (A Collection Walter Potter Ephemera, лот 446, начало XX века), в который входила эта книга, указывается, что она подвигла Поттера на создание сцены похорон малиновки Робина. Исследователь предполагает, что это отражает возможное влияние детских стихов на творчество Поттера [Yudelman, 2012, p. 68]. И действительно, творчество Поттера само себя разоблачает в этом направлении. В коллекции музея была представлена композиция, иллюстрирующая стихотворение «Дом, который построил Джек» (конец XIX века). Зритель видит дом, кукольную фигурку пастуха и, видимо, самого Джека, коровницу с коровой, а также чучело щенка, котенка и крысы. В центре композиции автором выстраивается сюжет, где щенок лаает на кошку, поймавшую крысу. Причем оба детеныша, будучи натурального размера, в представленной сценке выглядят гротескно большими, что заставляет увидеть в них главных героев этого сюжета. Еще одна композиция представляет собой сцену «Дети в лесу» (The Babes in the Woods, конец XIX века), где двое детей лежат под кустом, а малиновки укрывают их листьями — так, как этот трагический сюжет рассказывается в детском стихотворении, входящем в сборник «Рифмы Матушки Гусыни». В 1879 году стихотворение (или даже скорее поэма) выходит отдельным изданием с иллюстрациями Рэндальфа Кальдекотта; цветовая гамма и композиция заключительного эпизода практически идентичны работе Поттера.

Но чаще Поттер не обращался напрямую к литературным сюжетам, а выстраивал свой вымышленный мир как бы с оглядкой на них: так, в его композиции кролики сидят на уроке, и очень легко представить, что где-то здесь же неподалеку бродят потерявшие перчатки котят. Поттер очень тщательно прорабатывал все детали интерьера, продумывал все атрибуты и по необходимости костюмы:

крошечные чернильницы, фарфоровые сервизы, музыкальные инструменты, перьевые ручки, курительные трубки, игральные карты, домино и прочее, — все это позволяло создать уменьшенную копию современной ему провинции.

Тот факт, что для этого он использовал тела прежде живых существ, наделяло его диорамы чертами фантастического реализма, они существовали на тонкой грани между вымыслом и реальностью. Воссозданные Поттером бытовые сценки (занятия в школе, свадьба, мужской клуб, сельская ярмарка и т.д.) — словно фотоснимки из другой параллельной реальности, где нет людей, а их место в ходе эволюции заняли животные. Причем это были те представители фауны, которые постоянно присутствуют в сельской местности рядом с человеком (белки, кролики, кошки, лягушки, козы, мелкие грызуны). Мишель Хеннинг в посвященной антропоморфной таксидермии работе отмечает: «Творчество Поттера сочетает в себе ряд поздневикторианских увлечений: миниатюру, естественную историю, народную культуру, детство. Это микромир эпохи, в которой ускоренное разрушение старого общественного порядка и природы сопровождалось растущей одержимостью идеями о сохранении и культом памяти. Его работы свидетельствуют о хрупком сосуществовании дикой природы Англии и человеческой жизни, а также об их взаимозависимости. Такая практика возможна только в определенный исторический момент» [Henning, 2007, p. 671]. Эпоха была отмечена запросом на достоверность, при этом возникали новые средства, помогающие наблюдению за окружающей действительностью и открывающие прежде недоступные взгляду миры. Сюжетные композиции Поттера имитировали этот подход к наблюдению и показывали то, что давно существовало в фантазии. Его антропоморфные животные не были пародией на реальность, но визуализировали идеализированную уходящую фермерскую провинцию. В его работах заложен эффект кукольности, который строится на детальной проработке бытового плана, окружающего его персонажей, и способе репрезентации (большинство таких композиций помещены в условный кукольный домик со скатной крышей). В диораме «Свадьба котят» (1890) визуализируется традиционный свадебный ритуал. Обращает на себя внимание то, как пышно и торжественно одеты персонажи (платья в оборках, костюмы-тройки, украшения, карманные часы с цепочкой). Кажется,

котят застыли, полные почтения перед свершающимся обрядом. Это сведение повседневной провинциальной жизни к ассоциации с детством и областью детской забавы усиливает пасторальность представленных сцен. Существенно и то, что действие у Поттера всегда разворачивается в летний период или осенью, когда проходят ярмарки и часто связанные с ними спортивные игры на свежем воздухе. Это позволяет ему развернуть такие сюжеты, как «Чаепитие котят и партия в крокет» (The Kittens Tea and Croquet Party, ок. 1870), «Атлетические жабы» (автоматон, работающий за монетку, Athletic Toads, ок. 1852), «Матч морских свинок в крикет» (The Guinea Pigs Cricket Match, ок. 1870).

Можно отметить, что в работах Поттера присутствует некоторое видовое разделение: белки и крысы принадлежат миру взрослых, и их сюжеты — это преступный мир или уважаемый мужской клуб, но показанный, опять же, в игровом измерении. Сценка «Недостойная пятерка» (The Lower Five, конец XIX века), изображающая крысиный притон, показывает все пороки преступного сообщества: азартные игры, драку, пьянство, среди персонажей есть и бывший инвалид на костылях. Композиция отсылает к популярной комической песенке The Upper Ten and the Lower Five, запись которой на восковом цилиндре 1898 года сохранилась до наших дней. Но тот факт, что персонажами являются крысы, пойманные соседским псом Поттера (а это обозначено), предлагает зрителю сниженное прочтение темы преступности. Это не угрожающий преступный мир из газет, а комичное подполье мелких грызунов. Жабы-атлеты — вероятно, самые сатирические персонажи Поттера: они серьезно выполняют гимнастические упражнения на снарядах и качаются на качелях, но весь их облик пародирует атлетические фигуры спортсменов-любителей, число которых возросло к концу XIX века. В одно время с Поттером антропоморфные биологические группы с жабами создает Франсуа Перье, в 1910–1920-е годы с этим материалом работает Ференц Мере.

Совсем другая интонация присутствует в диорамах с котятками, морскими свинками и кроликами, которые отмечены сентиментальными чертами. Выбор этих животных «говорит о коллективной душе его [Поттера. — А.Ю.] сельского социального класса» [Youldelman, 2012, p. 72]. То, что чучела прежде были живыми существами и, так

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

же как и люди, принадлежали провинциальному миру, позволяет транслировать буквально через их тела элемент живого реального существования. Подобное понимание этих сценок предлагает и другой исследователь К. Крени: «...Его формальные качества (таксидермическая статика, мельчайшие детали, стеклянная оболочка) позволяют ему создавать фантастический, вызывающий ностальгию мир, который одновременно напоминает и придает странность ритуалам английской деревенской жизни, проецируя их в миниатюре на этих домашних животных» [Creaney, 2010, p. 18]. В них совсем нет сатирического содержания, комическое тут возможно, но необязательно. Можно сказать, что именно здесь зарождается эстетика репрезентации животных, которая впоследствии ляжет в основу феномена «экономики умиления». Джеймс Миз вводит это понятие, описывая один из аспектов современной виртуальной коммуникации: «Милые фотографии животных служат безобидным и очаровательным фоном для современного онлайн-общения, а симпатичный контент регулярно публикуется на платформах социальных сетей» [Meese, 2014].

Передать мимику или эмоциональную пластику в чучелах — задача очень сложная, но одна из крыс дремлет, прикрыв веки, другая вскидывает лапки во время игры в домино. Именно в сценке «Сельская школа кроликов» (1888) Поттеру удается передать «характеры» отдельных учеников. Эта композиция содержит в себе несколько разных тонко подмеченных эпизодов из школьной жизни: кролик пытается подсмотреть ответ у соседа, «ученик» стоит наказанный в конце класса и смущенно чешет за ухом, на него с интересом оборачивается товарищ, «учитель» указывает на ошибку в записи, «ученик» отвлекся от урока музыки и о чем-то переговаривается с другим кроликом. Вся эта сценка отмечена очень высокой степенью психологизации животных, необычной не только для мира таксидермии, но и для книжной иллюстрации этого периода. В композиции с чаепитием котят также можно заметить моменты отмеченной психологией коммуникации, прочитывающейся в том, как котятки передают друг другу чашки с чаем и предлагают угощение.

Следует отметить, что сюжет о смерти птички Робина и кошачьей свадьбы реализовывал в своем творчестве и британский таксидермист Филипп Воренер Лотен (Philip Warriner Loten, 1845–1905, Изингтон). Он так же открыл музей, где выставлял свои работы, многие из которых

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 4. Поттер У. Диорама «Сельская школа кроликов». Конец XIX в. Таксидермия. Частная коллекция. Фото: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Источник: https://horsedrawnblog.blogspot.com/2012_04_08_archive.html

Fig. 4. Potter W. Diorama *Rabbits' Village School*. End of the 19th century. Taxidermy. Private collection. Photo: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Source: https://horsedrawnblog.blogspot.com/2012_04_08_archive.html

погибли в пожаре (другие были распроданы после его смерти). Нам известно два снимка с его сценками кошачьего венчания: одна показывает процессию перед церковью, другая — непосредственно церемонию в интерьере церкви. Эти работы выполнены гораздо скромнее, чем у Поттера: здесь задействовано меньше персонажей, все они без одежды, но держат в лапах букеты, только невеста окутана пышной фатой и цветами. О популярности музея Поттера среди современников на сегодняшний день хорошо известно, в отличие от музея Лотена, это заставляет предположить, что именно он первым реализовал этот сюжет.

В небольших музеях и частных коллекциях сохранилось достаточно много примеров антропоморфной таксидермии, в которых авторы следовали заданному Плюке и Поттером направлению, погружая персонажей-животных в более или менее продуманную человеческую повседневность. Часто они использовались для привлечения внимания к магазинам таксидермистов. Так, Уильям Чалкли (William Chalkley) выставлял у себя в лавке в Винчестере сценку с играющими в карты кроликами, которых сделал из белых крыс. Но эти два мастера, вероятно, были самыми успешными и влиятельными в своей области. Как отмечает Йодельман, «сам замок Брамбер неизменно привлекал любопытных, но со временем музей таксидермии Поттера стал самым важным объектом туристического интереса в городе» [Youdelman, 2012, p. 66].

Действительно, создаваемый Поттером и его коллегами по цеху мир составляет как бы цельную вымышленную вселенную в том значении, в котором сегодня используют это понятие применительно к фантастической литературе или кинематографу. Эта фантастическая среда объединяет в единое целое работы Плокета, Поттера, Э. Харта, У. Чалкли и других, невзирая на некоторые стилистические различия их творчества, а также переплетается с сюжетами из детских народных песенок. Примечательно, что «Забавные создания из Вюртемберга» выходят с иллюстрациями Харрисона Уильяма Вейра, который также рисовал для детских книжек (например, для сказки «Три медведя», 1851) и иллюстрировал «Смерть и похороны птички Робина» (1843).

Вселенная животных в детской книжной иллюстрации

Из представленных фактов рождается предположение, что изначально детская литература и фábль оказали сильное влияние на творчество таксидермистов и стали толчком для развития антропоморфной таксидермии, а впоследствии эти образы, существовавшие в пластической форме, были переведены обратно в пространство книжной иллюстрации, где в результате в 1870-е — начале XX века сформировался новый тип изображения животных. Эти образы отличает высокая степень психологизации, идеализация прежде всего провинциального мира, но затем распространившаяся и на «городские» сюжеты, а также очень детально репрезентированная в предметах быта и costume

повседневность. В иллюстрации аспект кукольности из застывших таксидермических композиций исчезает и превращается в динамичные двухмерные образы. Эти животные не функционировали в качестве носителей карикатурных характеристик, но действовали как самостоятельные персонажи в типических ситуациях. Комизм их прочтения основывался именно в подмене людей животными.

Здесь стоит указать на еще одну важную для рассматриваемого периода тенденцию — постепенное формирование близкого к современному концепта детства и обслуживающей его индустрии, в том числе книгоиздания. Джон Бёрджер сопоставляет время возникновения зоопарков с индустрией детства и приходит к заключению, что «лишь в XIX веке воспроизведение животных стало обычной частью обстановки детства у среднего класса» [Бёрджер, 2017, с. 20]. Образ идеализированной фермерской провинции, о котором мы говорили выше, воплощался в иллюстрациях к детской литературе, представленной как обработанными фольклорными сюжетами, так и авторскими произведениями. Здесь животные выступали в качестве полноценных героев, ими руководили человеческие мотивы, оттененные их естественными межвидовыми взаимоотношениями. В результате их характеры получали достаточно глубокую психологизацию, которая на сопровождающих текст иллюстрациях усиливалась стараниями художников, разрабатывающих способы изображения различных нюансов человеческой мимики, выраженных звериными мордами. Также отметим, что английские книги для детей распространялись за пределы Великобритании. Так, глава художественного института хронофотографии Эрнест Нистер предложил издавать их переведенными на немецкий язык Теодору Строферу, чье издательство впоследствии прославилось на всю Европу выпуском почтовых открыток. «Теодор принимает это предложение, и в 1888 г. выпускаются первые детские иллюстрированные книги, переведенные на немецкий язык, с иллюстрациями английских художников» [Махов, 2015, № 1, с. 26].

Один из самых известных иллюстраторов — Рэндалф Кальдекотт (Randolph Caldecott, 1846–1886), который начинал как живописец и карикатурист, но настоящую славу ему принесли иллюстрации к детским песенкам и стихам, в том числе входившим в сборник «Рифмы Матушки Гусыни». Первые публикации появились в 1877 году и выходили в дальнейшем в виде дешевых (по одному шиллингу)

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 5. Кальдекотт Р. Пошел лягушонок невесту искать. Иллюстрация. Источник: Кальдекотт Р. Все кувырком: Книжка-картинка. М.: Лабиринт Пресс, 2014. С. 18

Fig. 5. Caldecott R. A Frog He Would A-Wooing Go. Illustration. Source: Caldecott R. *Hey Diddle Diddle: Picture Book*. Moscow, Labirint Press Publ., 2014, p. 18

тоненьких книжечек, содержащих всего одно произведение, или в небольших сборниках подороже, включавших уже по два-три стихотворных текста. Книги выходили в издательстве Frederick Warne and Co. и содержали цветные и черно-белые изображения. Одним из показательных примеров может служить песенка «Пошел лягушонок невесту искать» (A Frog He Would A-Wooing Go). Кальдекотт, визуализируя этот сюжет, разбивает его на два пересекающихся событийных плана: в одном разворачивается непосредственно история похождения лягушонка, а во втором представлено следующее за ним по пятам семейство (мать, отец и двое детей), совершающее летним днем прогулку. Трагическая судьба лягушонка, его невесты Мышки и его друга Крыса становится единственным омрачающим идиллию сельской жизни событием в жизни человеческого семейства. Однако

это маленькое событие из мира фауны в визуализации Кальдекотта наполняет проведенный на природе день событийностью.

Важными для нас являются следующие моменты. Изображенные герои сочетают в себе черты звериного и человеческого в равной мере. Животные достаточно точно анатомически прорисованы, включая пропорции, наличие хвостов, усов, цвета кожи и шерсти. Антропоморфизм строится художником на подробной прорисовке костюма (это полный комплект мужского костюма, включающий обувь, брюки, жилет, рубашку, сюртук, шейный платок, шляпу и трость), деталей интерьера, мимики (животные широко улыбаются, морда матери-лягушки выражает ужас и негодование, сам лягушонок в конце истории имеет подавленный вид, что выражено с помощью полузакрытых век и опущенных уголков рта). Пластика героев сочетает человеческие и животные черты. Так, Крыс сидит, положив ногу на ногу, и гости хлопают в ладоши в такт исполняемым Мышкой песням, но в момент опасности «жених», по-лягушачьи высоко поджав задние ноги, выпрыгивает в окно. Самым интересным элементом является придуманный художником жест, который служит аналогом поцелуя руки: Лягушонок галантно целует кончик мышиного хвоста.

На другом континенте возникают иллюстрированные истории Джоэля Харриса «Сказки дядюшки Римуса», вышедшие с 1880 года. В английском издании 1884 года они сопровождаются иллюстрациями американского художника Фредерика С. Черча. В 1891 году в Германии выходит иллюстрированная книжка «Бал зверей» (*Der Ball der Tiere*) Элизы Баке, где перечисляются гастрономические предпочтения (из человеческой кухни) самых разных животных и насекомых.

В первое десятилетие XX века в английской детской литературе появляются одно за другим произведения, действие которых разворачивается в этом вымышленном мире животных, живущих по человеческим законам и наделенных человеческой психологией: с 1902 года начинает выходить цикл сказок о Кролике Питере с иллюстрациями самой Беатрис Поттер (1902–1912); художник Чарльз Робинсон в 1907 году выпускает книгу стихов, переведенную на русский как «Для милых крошек про черных кошек» (*The Black Cat Book*, 1905; о ее популярности говорит тот факт, что один из русскоязычных экземпляров принадлежал семье Николая II); в 1908 году появляется «Ветер в ивах» Кеннета Грэма.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Эти истории оживляют тот представленный таксидермистами уютный мир антропоморфных животных, наполненный элементами провинциального быта⁽⁴⁾.

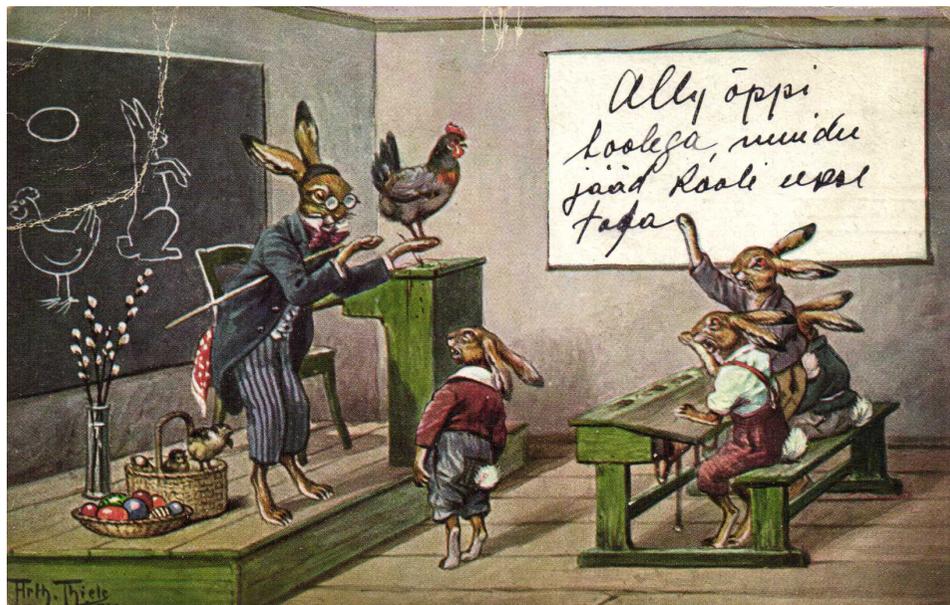
Антропоморфные образы животных в открытках Артура Тиле

Одновременно выбор изображаемых зверей несколько сужается: на первый план выходят кошки, кролики, собаки и утки. При этом изображения освобождаются от ограничений старинных народных сюжетов и детских сказок: художники обращаются к современным реалиям, а антропоморфные животные наводняют массовую культуру. Это происходит в такой изобразительной форме, как открытка, которая сочетает в себе вербальный и визуальный способ передачи сообщения. Отправка открытых писем была очень популярна в начале XX века, что отчасти также можно связать с развитием концепта туризма. Будучи долгое время значимым элементом повседневной коммуникации, открытка очень показательна в вопросе взаимоотношения человека и животных в это время. Примерами служит творчество художников Артура Тиле (*Carl Robert Arthur Thiele*, 1860–1936) и Луиса Уэйна (*Louis William Wain*, 1860–1939). Представление о масштабе симпатии публики к их работам складывается из того, что можно найти открытки с их иллюстрациями, подписанные, кажется, на всех европейских языках, в том числе на русском.

Творчество Тиле характеризуется тем, что он выпускал свои работы сериями и за свою жизнь, работая на издательства Тео Штреффера (*T.S.N.*, Нюрнберг) и *Gebrüder Dietrich* (Лейпциг), создал почти полторы тысячи серий. Серии, где главными персонажами выступают зайцы и куры с цыплятами, были посвящены Пасхе. Место действия, где разворачиваются микросюжеты — зайцы везут яйца и веточки вербы по проселочным дорогам, красят их на своих кухнях и продают в лотках. Создается объемный образ праздника, который словно обязан всем своим существованием зайцам. Они показаны не просто

(4) Мистер Тоуд (жаба), персонаж книги «Ветер в ивах», демонстрирует пристрастие к автомобилям и скоростной езде, за что в итоге поплатился и был посажен в тюрьму. Это новомодное увлечение, идущее вразрез с размеренной сельской жизнью, однозначно осуждается автором, придерживающимся экологических взглядов.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Илл. 6. Тиле А. Пасхальная открытка «Зайчата на уроке». 140 × 89 мм. Серия 1841 (6 Dess.). Нюрнберг: T.S.N., 1914. Частная коллекция. Источник: <http://www.pugachev-studio.ru/shop/index.php?productID=48580>

Fig. 6. Thiele A. Easter postcard *Bunnies in the Classroom*. 140 × 89 mm. Series 1841 (6 Dess.). Nuremberg, T.S.N., 1914. Private collection. Source: <http://www.pugachev-studio.ru/shop/index.php?productID=48580>

его традиционным европейским символом, но неотъемлемой функциональной частью, буквально акторами всей пасхальной индустрии. В одной из серий они действуют вместе с гномами, что усиливает аспект сказочности и делает их своеобразными духами праздника. Но в остальном это очень правдоподобные изображения, для которых характерны продуманные детали костюма, мебели и атрибутов (край глиняной миски возле собачьей конуры слегка отколот, у зайца-учителя свисает платок из заднего кармана брюк, у зайца-почтальона можно рассмотреть стоптанные сапоги, на ящиках с яйцами видна отметка «хрупкое» и т.д.) и идеализированный взгляд на сельскую жизнь, с которой ассоциируется Пасха. Среди прочего встречается и мотив сельской школы, где сидящих за партами зайчат учат тому, что составляет основу Пасхи (на школьной доске нарисованы три

элемента — заяц, курица и яйцо). Позднее эту эстетику будет разрабатывать в своих иллюстрациях к книге Альберта Сикста «Заячья школа» (1924) Фриц Кох-Гота (Fritz Koch-Gotha).

Тиле изображал на своих открытках также собак, бегемотов и обезьян, но главными действующими лицами стали кошки. Они не были привязаны к конкретному празднику или времени года, а обладали полной свободой пребывания в пространстве европейской цивилизации. Открытки на все случаи жизни требовали разнообразия сюжетов, эмоционального наполнения и характеров действующих лиц. Животные оказываются неразделимы с современной динамичной повседневной жизнью: они играют в теннис, пытаются сфотографировать своего котенка в ателье, ходят на балы, ездят на курорты и делают покупки. Как отмечает А. Махов, «с появлением открытых писем тема „очеловеченных“ животных стала одной из ведущих в открыточной индустрии зарубежных стран. И среди антропоморфных животных главенствующая роль принадлежит нашим домашним животным — кошкам» [Махов, 2015, № 2, с. 47]. На рубеже XIX и XX веков кошка приобретает популярность в качестве домашнего животного, в Европу завозятся новые разновидности из колониальных стран. Она начинает ассоциироваться с благополучной жизнью среднего класса. В иллюстрациях к книге А. Сикста *Im Katzenkränzchen* («В кошачьем венке», 1926) Тиле показывает зажиточную бюргерскую кошачью семью: толстый добродушный кот в национальном костюме, котята в платьях и костюмчиках и кошка в пышном платье и золотых украшениях. В центре повествования находится поход в гости одной кошачьей семьи к другой, куда входит эпизод с танцами и пением кошки-мамы в дамском кругу, который перекликается с сюжетом одной из композиций Плокета.

Именно кошки выбраны художником для того, чтобы создать образ идеальной бюргерской повседневности, омрачаемой лишь мелкими комичными недоразумениями: падения во время зимних спортивных развлечений на свежем воздухе и шалости котят. Примечательно, что в сериях с животными мотив профессий почти не фигурирует (встречаются лишь работники почты, школьные учителя, продавцы и музыканты). Персонажи показаны в момент досуга (спорт, выход в свет, прогулка, свидание, занятия музыкой), времени, проводимом в кругу семьи или за домашними хлопотами. Таким

образом художником создается галерея фантастической приватной жизни, наполненной тем не менее большим количеством точных бытовых деталей. В результате формируется очень объемная картина жизни животных, ничем не отличающаяся от человеческой, но более беззаботная.

Художник создает множество вариантов, развивающих школьные сюжеты. Тиле изображает шалости человеческих детей, но если вместо них оказываются котята или щенки, то это открывает еще больше возможностей для изобретательного художника: пока учитель отвлекся, один щенок макает хвост другого в чернильницу, щенки слушают запись лая сенбернара на граммофоне и стараются повторить, котята на уроке изучают мышь. Попытку подобного исчерпывающего изображения школьной жизни уже совершал Вальтер Поттер в своей кроличьей школе. Но Тиле открыт несравнимо больший простор для действий, чем таксидермисту, поэтому его персонажи обладают выразительной пластикой (причем это человеческие движения и жесты) и широкой палитрой эмоциональной мимики, которая наиболее ярко представлена у персонажей-кошек. Они, к примеру, могут залиvisto смеяться, запрокинув голову, нежно улыбаться или демонстрировать ехидную усмешку. Открытки Тиле переводят мир человеческий в звериное измерение, при этом антропоморфизм изображаемых зверей делает его еще больше открытым эмоциям, ведь речь идет как бы об «иллюстрациях», которые сопровождают еще не написанные послания. На одной из самых трогательных открыток котенок обнимает другого, чтобы утешить из-за разбитой куклы, которая лежит на полу у их лап. Очевидно, что речь идет о дружеском, семейном или романтическом общении, а множество вариантов одних и тех же сюжетов объясняется массовостью и частотой отправки открытых писем.

Примечательно, что антропоморфные чучела, работы Тиле, так же как и расцвет детской иллюстрированной литературы, относятся к периоду, когда во всех европейских странах энергично разрабатываются различные педагогические стратегии⁽⁵⁾. Ллойд Демоз характеризует XIX — начало XX века становлением стиля воспитания,

(5) Отчасти, возможно, поэтому школа и фигура учителя так часто встречается в работах таксидермистов и художников.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

который он называет «социализирующим»: «Воспитание ребенка заключается уже не столько в овладении его волей, сколько в тренировке ее, направлении на правильный путь. Ребенка учат приспособляться к обстоятельствам, социализируют» [Демоз, 2000, с. 85]. По мнению исследователя, именно в это время в европейской культуре развивается эмпатическая реакция взрослого на запрос ребенка, то есть «способность взрослого регрессировать к уровню потребностей ребенка и правильно распознать их без примеси своих собственных проекций» [Демоз, 2000, с. 19]. Таким образом эмпатическое отношение к детям и обусловленное развитием «экологического сознания» [см.: Ашхамаф, 2010] отношение к животным проходили становление одновременно и характеризовались взаимопроникновением образности. Наблюдение Джона Бёрджера также подтверждает эту мысль: «В тот же период появились мягкие игрушки — мишки, тигры, кролики, — с какими дети ложатся спать. Таким образом, производство реалистичных игрушек-животных более или менее совпадает с учреждением публичных зоопарков» [Бёрджер, 2017, с. 21].

Кошки Луиса Уэйна

В конце XIX века кошка становится таким же предметом престижа, как прежде могла быть хорошая собака. В 1871 году в Хрустальном дворце (Crystal Palace, Лондон) проходит первая масштабная (официальная, а не частная) выставка кошек, организованная президентом «Национального клуба кошек», художником-иллюстратором Харрисоном Вейром, о котором мы говорили выше. Председателем английского Клуба кошек был еще один художник — Луис Уэйн, который сфокусировался на изображении кошек с 1886 года, когда его работы стали публиковаться в издании «Иллюстрированные лондонские новости» (The Illustrated London News), позднее в «Ежегоднике Луиса Уэйна» (с 1901 по 1915 год и далее нерегулярно — до 1923-го). На сериях открыток и в авторских книгах Уэйна мы также видим антропоморфных кошек.

Кошки включены и в сюжеты современного художнику досуга: занятия модными видами спорта, такими как крикет, гольф и теннис, отдых на курорте, балы. На части изображений кошки одеты, где-то они только ходят на задних лапах и занимаются практиками

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 7. Уэйн Л. Почтовая открытка «Мисс Маффет». 1904. 140 × 89 мм. Серия № 464. Paris: Raphael Tuck & Fils Ltd., 1904. Частная коллекция. Источник: https://etoretro.ru/pic207221.htm?sort_field=image_date&sort=DESC

Fig. 7. Wayne L. Postcard *Miss Muffet*. 1904. 140 × 89 mm. Series No. 464. Paris, Raphael Tuck & Fils Ltd., 1904. Private collection. Source: https://etoretro.ru/pic207221.htm?sort_field=image_date&sort=DESC

человеческой жизни (рыбачат, курят сигары, играют на музыкальных инструментах, пьют чай). Бытовое предметное окружение не всегда подробно прописано на работах Уэйна, потому что основное внимание он уделяет мимике кошек. Даже когда он рисует серию кошек с выставки, представляя их достаточно реалистично, все равно придает мордам разное выражение, которое должно отразить индивидуальность характеров и сиюминутное настроение. При этом трактовка их возможных состояний подается через призму человеческой психологии.

Творчество Уэйна также не избежало связи с каноном «Рифм Матушки Гусыни», который будет вновь и вновь, вплоть до наших дней, побуждать художников производить образы антропоморфных

животных⁽⁶⁾. Цикл открыток, вышедших в издательстве Raphael Tuck & Sons в 1905 году, был посвящен сказкам, где визуализируется игра на тему «как бы выглядела сказка, если бы ее героями были кошки». Примечательно, что Уэйн создает по одной открытке на каждую известную сказку, беря за основу ту или иную узнаваемую сцену, но он также рисует по открытке на несколько детских народных стихов и песенок: «Мисс Маффет спряталась в тенек...» (*Little Miss Muffet*), «Джек Хорнер с утра спозаранку...» (*Little Jack Horner*) и «Дети в лесу» (*The Babes in the Woods*).

Реализм антропоморфных животных в фотографии Гарри Фриса

В Америке, где фотографические практики развивались несколько более динамично, чем в Европе, в 1911 году выходит очень современная по меркам того времени книжка для первого чтения Эулалии О. Гровер (Eulalie O. Grover). В обращенном к наставникам тексте автор пишет следующее: «Многие из самых счастливых детских игр связаны с их котятками. Они с удовольствием наряжают игривых, но послушных маленьких созданий в кукольные платьица и курточки, подолгу катают их в кукольных колясках, усаживают за крошечные столики и устраивают чаепития, а затем укладывают спать и, возможно, дают им водное лекарство от воображаемой болезни. Может ли быть более нормальное и здоровое времяпрепровождение для маленького ребенка, чем это?» [Grover, 1911, p. 81]. Авторы напрямую сводят в единый гармоничный комплекс идею детства (неотъемлемой частью которого являются детские стихи) и восприятие кошки как компаньона для человека. Книгу сопровождали фотоиллюстрации Гарри Фриса (Harry Whittier Frees, 1879–1953), на которых кошки и котята были одеты в платьица и в головные уборы, позировали за

(6) В отечественной книжной иллюстрации одними из самых известных являются рисунки В.М. Конашевича (1888–1963), которые отличает очень подробная проработка бытовых деталей (1956). Литературными источниками для изображений антропоморфных животных, выполненных Конашевичем, Ю.А. Васнецовым (1900–1973) и В.Г. Сутеевым (1903–1993), становились также обработанные русские фольклорные песни, стихи и сказки, где мы вновь видим картины идеализированной сельской жизни, а также творчество К.И. Чуковского, С.Я. Маршака (в том числе выполненные ими переводы английских текстов для детей).

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 8. Фрис Г.
Фотоиллюстрация.
Источник: *Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework // Life*. 1937. Vol. 2. № 9. P. 4
Fig. 8. Frees H. Photo Illustration. Source: *Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework*. *Life*, 1937, vol. 2, no. 9, p. 4

чайным сервизом или в маленькой тележке. В большинстве случаев они относятся к жанру фотопортрета: одетая в костюм кошка сидит перед камерой. Снимки не отличались правдоподобием, и на них хорошо заметно, что животные делают все это по чужой воле, являясь частью человеческой игры, но не противятся ей. Фотография в этом случае создает не свидетельство «цивилизованной» жизни кошек, а документ, отражающий факт наделения кошек антропоморфными чертами в момент игры.

В 1910-е Фрис создает также более достоверные изображения, для которых отбирались щенки и котята не старше трех месяцев. Такой возраст позволял легче манипулировать животными, но одновременно, вслед за таксидермистом Поттером, Фрис участвовал

в формировании канона изображения настоящих «милых питомцев». Домработница Энни Эдельман шила для животных одежду [*Speaking of Pictures*, 1937, p. 5], которая позволяла их фиксировать и придавать им нужные позы, для этого также использовались спицы, вилки и, судя по всему, в некоторых случаях животные крепились за одежду к темному фону (на некоторых снимках видны следы от, возможно, старых проколов). Животные изображены так, словно они занимаются домашним хозяйством (глядят одежду, моют посуду, шьют, работают на огороде, готовят), они также собираются на пикниках, венчаются (вновь возникает мотив кошачьей свадьбы), заботятся о детях, говорят по телефону и путешествуют на поездах, машинах и тележках. Они сняты на темном или светлом фоне, фотограф не использует рисованные задники, и в кадре не задействовано никаких объектов, кроме тех, с которыми напрямую взаимодействует персонаж. Фрис работает здесь в традициях фотопортрета, где основной фокус делается на портретируемом. Сюжеты были достаточно разнообразны и отражали черты как современной городской, так и более традиционной провинциальной жизни. И если некоторые иллюстрации Тиле и Уэйна можно интерпретировать в значении карикатуры, отмеченной мягким юмором, то фотографии Фриса полностью построены на образности «милых животных». Фотографии продавались в качестве открыток и использовались для иллюстраций книг (в том числе и авторских).

Одна из пасхальных серий представляла историю любви кроликов: вот их свидание и он дарит ей цветы, следующее изображение — венчание (мы видим жениха, невесту и священника), на последнем снимке они катят коляску с двумя малышами. Постановка композиций фотографий очень продумана и невероятно реалистична. Использование фотографии позволяло создать псевдодокументальные изображения жизни антропоморфных питомцев. Они обладали большей степенью достоверности по сравнению с таксидермическими диорамами, поскольку увеличивали дистанцию между смотрящим и представленной сценкой. На фотографиях эта условность происходящего усиливается, поскольку изображенное уже перенесено в иное пространственно-временное измерение, что рождает большую степень «доверия» изображению. М. Хеннинг отмечает: «Замечание Ролана Барта о фотографии справедливо и для таксидермии: ей тоже мешает тот факт, что все, что она представляет, имеет единичное

существование. Поскольку ее материалом является шкура конкретного животного, она может увековечить момент (как в фотографии), но не может полностью отделиться от своего объекта» [Henning, 2007, р. 665–666]. Хотя снимки также являли собой некий застывший фрагмент заявленного сюжета, на них зритель сталкивается с иллюзией свершившегося события, в котором действовало живое существо (словно это действительно могло происходить). Застывшие во времени чучела животных неподвижны, потому что мертвы. Чучела поэтому являют собой инсценировку предыдущего порядка по степени достоверности, поскольку они присутствуют здесь и сейчас, и представленная сцена также существует в замершей форме в этот момент в одном пространстве со зрителем, чье воображение может допустить ее развертывание во времени в другой реальности.

Заключение

В этих фотографиях, так же как в опытах таксидермистов и даже в работах Тиле и Уэйна, обнаруживается стремление к созданию полноценной фантастической реальности как «нереалистического явления, смоделированного исключительно творческой фантазией и представляющего явление или картину мира, „которых нет“, „не бывает“, „на сегодняшний день нет“, „только в прошлом считалось, что есть и бывает“...» [Сальникова, 2023, с. 68]. В этом переливающимся понятии фантастического, предложенного Е. В. Сальниковой, отражается неоднозначность визуальных образов антропоморфных животных рубежа XIX–XX веков. С одной стороны, используются настоящие тела животных, и в иллюстрациях и в диорамах очень детально проработан бытовой предметный план и костюм. С другой — животные наделяются невозможными для них способностями (пластическими и психологическими) и мимическим выражением эмоций, на которые они физически не способны. Однако эти фантастические элементы выполняются с большой степенью правдоподобия, рисуя действительность, где существует звериная цивилизация, аналогичная человеческой. Для первой половины рассматриваемого периода само сопоставление мира животных и людей также находилось на этой зыбкой грани реальности и вымысла: теория происхождения видов Дарвина была предметом дискуссий как в научных кругах, так

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

и среди обывателей, и задавала совершенно иную парадигму взаимоотношений мира людей и животных. Одним из аспектов этого нового взгляда было развитие экологического сознания. При этом прочтение этих образов подразумевало и комическую интерпретацию, но не карикатурную и сатирическую, а как результат эффекта остранения: взгляд на окружающую действительность, разыгранную животными, воспринимаемыми в качестве младших созданий, чья реальность просто не может содержать того уровня проблем и конфликтов, какие присутствуют в человеческой социокультурной реальности. Но тем не менее она изображается очень узнаваемой (так, котятка, которых вылизывают мамы кошки, очень похожи на не желающих мыться маленьких детей), хотя и сильно идеализированной. Как можно заметить, эта вымышленная реальность оказывается тесно переплетена с актуальными дискурсами эпохи, а воплощающие ее в визуальных формах авторы старались приблизить ее к окружающей их действительности. По этой причине можно говорить о значимости таких разных и в разной степени художественных произведений, которые на первый взгляд кажутся сиюминутными модными увлечениями или, как изображения на открытках, принадлежат скорее области развлечения и повседневной коммуникации. Фотография ввела представление о вписанных в пространство европейской цивилизации реальных живых питомцах, которые являются ее неотъемлемой частью и которых человек все больше будет стремиться приблизить к моделям своего существования.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Список литературы:

- 1 *Ашхамаф А.Р.* Экологическое сознание: к проблеме определения понятия // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. № 3. С. 15–18.
- 2 *Басаргина Е.Ю.* Становление музейного комплекса Императорской Академии наук // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 78–87.
- 3 *Бёрджер Д.* Зачем смотреть на животных? / Пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 160 с.
- 4 *Дарвин Ч.* Выражение душевных волнений / Пер. М. Филиппова. СПб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.
- 5 *Демоз Л.* Психоистория / Пер. с англ. А. Шкуратова. Ростов-на-Дону: Феникс. 2000. 512 с.
- 6 *Ефимова К.С.* Апокалиптические настроения в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля // Художественная культура. 2023. № 1. С. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>.
- 7 *Лескинен М.В.* «Человеческие зоопарки» в России: к постановке проблемы // Новое прошлое. 2018. № 4. С. 148–163. <https://doi.org/10.23683/2500-3224-2018-4-148-163>.
- 8 *Мартынова Д.О.* Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер» // Художественная культура. 2021. № 1. С. 104–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-104-123>.
- 9 *Махов А.М.* Антропоморфные кошки Луиса Уильяма Уэйна // Филокартия. 2015. № 2 (42). С. 47–49.
- 10 *Махов А.М.* Теодор Строфер и T.S.N. // Филокартия. № 1 (41). 2015. С. 25–28.
- 11 *Н.Н.А. Хагенбек, Карл* // Энциклопедический словарь. Т. 36а: Франконская династия – Хаки. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1902. С. 949.
- 12 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 13 *Слепкова Н.В.* Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 29–65.
- 14 *Brower M.* "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love: 2005 // Rochester.edu. URL: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html#_edn32 (дата обращения 19.09.2024).
- 15 *Creaney C.* Paralytic Animation: The Anthropomorphic Taxidermy of Walter Potter // Victorian Studies. 2010. Vol. 53. № 1. P. 7–35.
- 16 *Grover E. O.* Kittens and Cats: A Book of Tales. Boston: Houghton Mifflin, 1911. 84 p.
- 17 *Henning M.* Anthropomorphic Taxidermy and the Death of Nature: The Curious Art of Hermann Ploucquet, Walter Potter, and Charles Waterton // Victorian Literature and Culture. 2007. Vol. 35. Issue 2. P. 663–678. <https://doi.org/10.1017/S1060150307051704>.
- 18 *Meese J.* "It Belongs to the Internet": Animal Images, Attribution Norms and the Politics of Amateur Media Production // M/C Journal. 2014. № 17 (2). <https://doi.org/10.5204/mcj.782>. URL: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcj/article/view/782> (дата обращения 19.09.2024).
- 19 *Nyhart K.L.* Modern Nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009. 440 p.
- 20 Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London: Spicer Brothers, 1851. 320 p.
- 21 *Ploucquet H.* The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox. London: D. Bogue, 1851. 96 p.
- 22 Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework // Life. 1937. Vol. 2. № 9. P. 4–7.
- 23 *Youdelman R.* The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies. Harvard University, 2012. 241 p. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899 (дата обращения 20.09.2024).

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

References:

- 1 Ashkhamaf A.R. Ehkologicheskoe soznanie: k probleme opredeleniya ponyatiya [Ecological Consciousness: On the Problem of Defining the Concept]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Regionovedenie: filosofiya, istoriya, sotsiologiya, yurisprudentsiya, politologiya, kul'turologiya*, 2010, no. 3, pp. 15–18. (In Russian)
- 2 Basargina E. Yu. Stanovlenie muzeinogo kompleksa Imperatorskoi Akademii nauk [Formation of the Museum Complex of the Imperial Academy of Sciences]. *Voprosy muzeologii*, 2012, no. 1 (5), pp. 78–87. (In Russian)
- 3 Berger J. *Zachem smotret' na zhivotnykh?* [Why Look at Animals?]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 160 p. (In Russian)
- 4 Darwin Ch. *Vyrazhenie dushevnykh volnenii* [Expression of Emotional Feelings], transl. M. Filippov. St. Petersburg, Tipografiya A. Porokhovshchikova Publ., 1896. 224 p. (In Russian)
- 5 DeMause L. *Psikhoistoriya* [Psychohistory], transl. from English A. Shkuratov. Rostov-na-Donu, Feniks Publ., 2000. 512 p. (In Russian)
- 6 Efimova K.S. Apokalipticheskie nastroyeniya v animalisticheskoi karikature Zh. Granvilya [Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic Caricature]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>. (In Russian)
- 7 Leskinen M.V. “Chelovecheskie zooparki” v Rossii: k postanovke problemy [“Human Zoos” in Russia: To the Problem Statement]. *Novoe proshloe*, 2018, no 4, pp. 148–163. <https://doi.org/10.23683/2500-3224-2018-4-148-163>. (In Russian)
- 8 Martynova D.O. Feminizatsiya psikhicheskikh rasstroistv: “Klinicheskii urok v Sal'petrier” [Feminization of Mental Disorders: “Clinical Lesson in Salpetriere”]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 104–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-104-123>. (In Russian)
- 9 Makhov A.M. Antropomorfnye koshki Luisa Uil'yama Ueina [Anthropomorphic Cats by Louis William Wayne]. *Filokartiya*, 2015, no. 2 (42), pp. 47–49. (In Russian)
- 10 Makhov A.M. Teodor Strofer i T.S.N. [Theodor Strophe and T.S.N.]. *Filokartiya*, 2015, no. 1 (41), pp. 25–28. (In Russian)
- 11 N.N.A. Hagenbek, Karl [Hagenbeck, Carl]. *Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Vol. 36a: Frankonskaya dinastiya – Khaki [The Franconian Dynasty – Khaki]. St. Petersburg, F.A. Brokgauz, I.A. Efron Publ., 1902, p. 949. (In Russian)
- 12 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: Adventurousness and Fantasy of the Great Silent]. Moscow, Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya» Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 13 Slepikova N.V. Zoologicheskii muzei Imperatorskoi Akademii nauk v Sankt-Peterburge v XIX veke. Printsipy eksponirovaniya [Zoological Museum of the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg in the 19th Century. Principles of Exposure]. *Istoriko-biologicheskie issledovaniya*, 2016, vol. 8, no. 1, pp. 29–65. (In Russian)
- 14 Brower M. “Take Only Photographs”: Animal Photography's Construction of Nature Love: 2005. *Rochester.edu*. Available at: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html#_edn32 (accessed 19.09.2024).
- 15 Creaney C. Paralytic Animation: The Anthropomorphic Taxidermy of Walter Potter. *Victorian Studies*, 2010, vol. 53, no. 1, pp. 7–35.
- 16 Grover E.O. *Kittens and Cats: A Book of Tales*. Boston, Houghton Mifflin, 1911. 84 p.
- 17 Henning M. Anthropomorphic Taxidermy and the Death of Nature: The Curious Art of Hermann Ploucquet, Walter Potter, and Charles Waterton. *Victorian Literature and Culture*, 2007, vol. 35, issue 2, pp. 663–678. <https://doi.org/10.1017/S1060150307051704>.
- 18 Meese J. “It Belongs to the Internet”: Animal Images, Attribution Norms and the Politics of Amateur Media Production. *M/C Journal*, 2014, no. 17 (2). <https://doi.org/10.5204/mcj.782>. Available at: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcj/article/view/782> (accessed 19.09.2024).
- 19 Nyhart K.L. *Modern Nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2009. 440 p.
- 20 *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. London, Spicer Brothers, 1851. 320 p.
- 21 Ploucquet H. *The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox*. London, D. Bogue, 1851. 96 p.
- 22 Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework. *Life*, 1937, vol. 2, no. 9, pp. 4–7.
- 23 Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899*: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies. Harvard University, 2012. 241 p. Available at: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851-1899 (accessed 20.09.2024).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2025

Теория искусства и культуры

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

УДК 701

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-10-33

Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе

Аннотация. В статье раскрывается влияние эмоциональной сферы романтического героя на генерирование новаций художественно-эстетического плана: романтической драмы, психологической прозы, философской поэзии, метафизического письма, — а также предчувствий нововведений в разных видах и жанрах искусства: экзистенциалистских раздумий, триллеров, саспенса, постмодернистского иронизма, приемов театра в театре, принципа интерактивности, получивших отклик в XX–XXI веках. Анализируется имеющий смысл-жизненный характер спектр романтических переживаний, связанный со смутностью чувств, неясным романтическим томлением — любовь, энтузиазм, меланхолия, страхи, мистические провидения, иронический настрой. На примере разборов поэзии, прозы, драматургии, живописи французских, немецких, английских, американских романтиков показано, что их спецификой является самодостаточность, свобода, склонность к саморефлексии. Творческий дух художника устремлен ввысь, в божественные сферы идеального, возвышенного, прекрасного и одновременно внутрь, к интроспективному постижению сокровенных загадок собственной душевной жизни. Искусство предстает в эстетике

романтизма привилегированной областью, которая позволяет воплотить трансцендентное в художественных образах и символах. В своих эстетических взглядах романтики отдают пальму первенства не мимесису, но преобразению и умножению мира в искусстве благодаря творческому воображению художника. В ходе предметного анализа особенностей психологической прозы о любви, экзистенциальных раздумий в философской поэзии, тенденций романтизации мистического ужаса, острого иронического настроения показано, что искусство наделяется романтиками бытийственным статусом — оно в большей мере призвано быть, чем обозначать.

Ключевые слова: эстетика, искусство, романтизм, эмоциональная сфера, смутность чувств, любовь, энтузиазм, меланхолия, мистика, ирония

Mankovskaya Nadezhda B.

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

The Emotional Sphere of a Romantic Hero in an Artistic and Aesthetic Perspective

Abstract. The article reveals the influence of the emotional sphere of a romantic hero on the generation of innovations of the artistic and aesthetic nature — romantic drama, psychological prose, philosophical poetry, metaphysical writing, as well as premonitions of innovations in different types and genres of art — existentialist reflections, thrillers, suspense, postmodern irony, the techniques of theatre within theatre, and the principle of interactivity, which received a response in the 20th-21st centuries. The article analyses the spectrum of romantic experiences that has a life-purpose character and is associated with the vagueness of feelings, unclear romantic languor — love, enthusiasm, melancholy, fears, mystical providences, and ironic mood. Based on the analysis of poetry, prose, drama, and painting by French, German, English, and American Romanticists, it is shown that their specificity is self-sufficiency, freedom, and a tendency towards self-reflection. The creative spirit of the artist is directed upwards, to the divine spheres of the ideal, the sublime, and the beautiful, and at the same time inwards, to the introspective comprehension of the mysteries of one's own spiritual life. Art appears in the aesthetics of Romanticism as a privileged area that allows

the transcendental to be embodied in artistic images and symbols. In their aesthetic views, Romanticists give priority not to mimesis but to the transformation and multiplication of the world in art thanks to the creative imagination of the artist. In the course of a subject analysis of the features of psychological prose about love, existential reflections in philosophical poetry, tendencies to romanticize mystical horror, and a sharp ironic mood, it is shown that Romanticists endow art with an existential status — it is called upon to be rather than to designate.

Keywords: aesthetics, art, romanticism, emotional sphere, vagueness of feelings, love, enthusiasm, melancholy, mysticism, irony

Received 10.09.2024

Accepted 18.10.2024

Ушкарёв Александр Анатольевич

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

УДК 316.7; 7073; 792.073

ББК 85.330,009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-34-57

Портал в волшебный мир. Альтернативная модель приобщения к искусству

Аннотация. Проблема приобщения человека к искусству и его культурной активности является одной из ключевых в осмыслении социального функционирования искусства. Общепринятая точка зрения состоит в том, что наиболее эффективно процесс социализации и инкультурации происходит в раннем детстве, обуславливая высокий уровень культурной активности человека в дальнейшем. Но чем позднее начинается этот процесс, тем труднее он протекает и тем больше усилий может потребоваться для наверстывания упущенного. Эта закономерность находит свое объяснение в концепции культурного капитала П. Бурдьё и была неоднократно подтверждена данными эмпирических исследований аудитории искусства, проводившихся в России и за рубежом. Однако в ходе последних исследований мы обнаружили, что в некоторых случаях приобщение человека к искусству может происходить по иному сценарию, и путь от неопита, вновь обращенного поклонника Мельпомены, до активного театрала не обязательно со-

пряжен с «длительными диспозициями ума и тела, самопожертвованием и усилиями над собой» [Бурдьё, 2002, с. 61]. Новые эмпирические факты заставляют по-новому взглянуть на, казалось бы, знакомый вопрос и выдвинуть альтернативную версию модели приобщения человека к искусству. Исследование позволяет сделать вывод, что многих из тех людей, для которых общение с «высоким искусством» пока не входит в функцию досуга, нельзя считать потерянными для театра.

Ключевые слова: театр, аудитория искусства, культурное потребление, культурная активность, эмпирические исследования, воспроизводство аудитории, статусная и символическая мотивация

Ushkarev Alexander A.

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

The Portal to a Magic World. An Alternative Model of Introduction to Art

Abstract. The problem of introducing a person to art and cultural activity is one of the key issues in understanding the social functioning of art. The generally accepted view is that the process of socialization and enculturation is most effective in early childhood, resulting in a high level of cultural activity in the future. However, the later this process begins, the more difficult it is, and the more effort may be required to catch up. This pattern is explained in P. Bourdieu's theory of cultural capital and has been repeatedly confirmed by empirical studies on art audiences conducted in Russia and abroad. Meanwhile, in the course of recent research it has been discovered that in some cases a person's introduction to art can follow a different course. The path from a neophyte, i.e. a viewer newly introduced to theatre, to an active theatregoer is not necessarily associated with "long-term dispositions of the mind and body, self-sacrifice and efforts on oneself" [Bourdieu, 2002, p. 61]. New empirical facts force us to take a fresh look at a seemingly familiar issue and put forward an alternative model of a person's introduction to art. The study allows us to conclude that many of those people for whom contacts with 'high art' are not yet part of their leisure activities cannot be considered lost for theatre.

Keywords: theatre, audience of art, consumption of culture, cultural activity, empirical research, audience reproduction, status and symbolic motivation

Received 20.11.2024

Accepted 14.12.2024

Тан Чжунцян

Аспирант, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корп. 4
 ORCID ID: 0009-0007-6958-3565
 ResearcherID: LSJ-8497-2024
 tangzhogqianmgy@mail.ru

УДК 701

ББК 71; 775

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-58-77

Прекрасный Китай: пересмотр приоритетов дискурса экологии культуры в Поднебесной сегодня

Аннотация. В контексте глобального экологического кризиса конца XX – первой четверти XXI века экологическая эстетика отражает исследования и практику международного сообщества в области построения гармонического баланса между природной средой и жизнью социума. Акценты на красоте окружающей среды в большом количестве древних китайских книг и произведений искусства показывают, что эстетика среды не является новой концепцией в Поднебесной, а эстетическая ценность окружающей среды давно была признана в Древнем Китае. В статье на примере традиционных китайских садов объясняется содержание и применение концепции «единства Неба и человека» в древней и современной китайской эстетике окружающей человека среды. Работа актуальна для российско-го профильного читателя потому, что в Китае в последнее время наблюдается беспрецедентное внимание к вопросам экологического баланса, экологии культуры и эстетики культурной среды. Как это принято в Китае, в этой области разработана стратегическая долгосрочная программа развития, которая предполагает сохранение, развитие и при необходимости восстановление природно-культурной среды традиционного для истории Китая типа. Программа получила характерное название «Прекрасный Китай».

Ключевые слова: современная китайская эстетика среды, древнекитайская эстетика среды, единство Неба и человека, китайский традиционный сад, город-сад, экология культуры, экологическая эстетика, эстетика культурной среды

Tang Zhongqian

PhD Student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 bld. 4 Lomonosovsky Av., Moscow, 119991, Russia
 ORCID ID: 0009-0007-6958-3565
 ResearcherID: LSJ-8497-2024
 tangzhogqianmgy@mail.ru

Beautiful China: Reprioritizing Cultural Ecology Discourse in the Middle Kingdom Today

Abstract. In the context of the global environmental crisis of the late 20th and early 21st centuries, environmental aesthetics reflects the research and practice of the international community in building a harmonious balance between the natural environment and the life of society. The emphasis on the beauty of the environment in a large number of ancient Chinese books and works of art shows that environmental aesthetics is not a new concept in the Middle Kingdom, and that the aesthetic value of the environment was long recognized in ancient China. Using the example of traditional Chinese gardens, the article explains the concept of the 'unity of Heaven and humanity' and its application in the ancient and modern Chinese aesthetics of the human environment. The article is relevant to the Russian specialized reader because China has recently witnessed an unprecedented attention to the issues of ecological balance, cultural ecology and cultural environmental aesthetics. As is customary in China, the strategic long-term program has been developed in this area, which envisages the preservation, development and, if necessary, restoration of the natural and cultural environment of the traditional for Chinese history type. The program is characteristically called Beautiful China.

Keywords: contemporary Chinese environmental aesthetics, ancient Chinese environmental aesthetics, 'the unity of Heaven and humanity', Chinese traditional garden, garden city, cultural ecology, ecological aesthetics, cultural aesthetics
 Received 04.09.2024
 Accepted 18.10.2024

Индивидуальные художественные миры**Юшкова Ольга Артуровна**

Кандидат искусствоведения, зав. отделом художественной критики, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21

ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
 ResearcherID: LTF-4870-2024
 yushkovaoa@yandex.ru

УДК 75

ББК 85.103(2)6

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-78-107

Художественный мир Михаила Шварцмана

Аннотация. В статье анализируются особенности творчества Михаила Матвеевича Шварцмана (1926–1997). Его уникальный художественный язык начал формироваться на рубеже 1950–1960-х годов, когда в советском искусстве стали возникать разнообразие тенденции, что привело к формированию неконформизма. Творчество Шварцмана принято относить к метафизической линии неконформизма. Но он единственный мастер в этой среде, кто разработал собственную оригинальную художественную концепцию, названную им «иератизмом». Автор статьи рассматривает все этапы становления творчества мастера, от первого фигуративного цикла «Лики» до иератур конца 1980-х – начала 1990-х годов. В результате выявляются особенности воззрений Шварцмана в духовной области, а также суть его поисков в области выразительных средств. Мастер стремился найти возможность выразить философско-религиозные представления о мире беспредметным языком изобразительного искусства.

Ключевые слова: Михаил Шварцман, иератизм, метафизика, неконформизм, авангард, абстрактная живопись, трансформация художественной формы

Yushkova Olga A.

PhD (in Art History), Head of the Art Criticism Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
 ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
 ResearcherID: LTF-4870-2024
 yushkovaoa@yandex.ru

The Artistic World of Mikhail Shvartsman

Abstract. The article analyzes the features of the work of Mikhail Matveevich Shvartsman (1926–1997). His unique artistic language began to take shape at the turn of the 1950s and 1960s, when various trends started to appear in Soviet art, which led to the emergence of nonconformism. Shvartsman's work usually classifies as metaphysical nonconformism. However, he is the only master in this field who has developed his own original artistic concept, which he called 'hieratism'.

The author of the article examines all stages of the development of the master's work, from the first figurative cycle *The Faces* to the hieratures of the late 1980s and early 1990s. As a result, the peculiarities of Shvartsman's views in the field of spirituality are revealed, as well as the essence of his searches in expressive means. The master tried to find an opportunity to express philosophical and religious ideas about the world with the non-objective language of fine art.

Keywords: Mikhail Shvartsman, hieratism, metaphysics, nonconformism, the avant-garde, abstract painting, transformation of the art form

Received 28.06.2024

Accepted 08.08.2024

Швец Элина Григорьевна

Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
 ORCID ID: 0000-0003-1821-0586
 ResearcherID: ACS-8171-2022
 elina_shvets@mail.ru

УДК 168.522; 75

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-108-127

Миссия художника во время Русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М.Н. Воробьева

Аннотация. Художник Максим Никифорович Воробьев (1787–1855) обладал уникальным даром сочетать творческую деятельность с государственной службой, полностью посвящая себя выполнению поставленных задач и миссии служения Отечеству. В рамках исследовательской статьи рассматривается его роль в военной экспедиции 1828–1829 годов, где М.Н. Воробьев не только создавал зарисовки и картины по указанию императора Николая I и его двора, но и активно участвовал в визуализации военно-технических нововведений. Эта военная экспедиция стала основой для создания нескольких значимых картин художника, включая «Берег моря близ Варны» (1829), «Вид военного телеграфа под Варною» (1829) и «Взрыв Варны» (1828), которые по разным причинам редко упоминаются в современной литературе. В 1828–1829 годах опытный художник, пройдя через несколько военных кампаний и дипломатических экспедиций, был прикомандирован к штабу Черноморского флота и участвовал в русско-турецкой войне в качестве художника при штабе и хроникера. Его ви-

зуальные отчеты и зарисовки часто содержали скрытую информацию, понятную только узкому кругу высокопоставленных должностных лиц. Эти произведения служили своего рода шифрованными посланиями, где художественная ценность сочеталась с дипломатической важностью. В данном исследовании мы предлагаем восстановление исторического контекста для более глубокого понимания иконографии серии пейзажных полотен М.Н. Воробьёва, созданных им в качестве визуальной хроники событий Русско-турецкой войны 1828–1829 годов.

Ключевые слова: М.Н. Воробьёв, Русско-турецкая война 1828–1829 годов, пейзажи, развитие науки, телеграф, мины, выставки

Shvets Elina G.

PhD (in Pedagogy), Associate Professor, Head of the History and Theory of Art Department, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1821-0586

ResearcherID: ACS-8171-2022

elina_shvets@mail.ru

The Artist's Mission During the Russo-Turkish War of 1828–1829: Documentary Landscapes by M.N. Vorobyev

Abstract. The artist Maxim Nikiforovich Vorobyev (1787–1855) possessed a unique gift for combining his creative work with public service, dedicating himself fully to fulfilling tasks and the mission of serving his homeland. Within the scope of the research article, the author examines his role in the military expedition of 1828–1829, where M.N. Vorobyev not only created sketches and paintings at the behest of Emperor Nicholas I and his court but also actively participated in visualizing military and technological innovations. That military expedition became the foundation for several significant works by the artist, including *The Seashore Near Varna* (1829), *View of the Military Telegraph Near Varna* (1829), and *The Explosion of Varna* (1828), which are rarely mentioned in contemporary literature for various reasons. In 1828–1829, as an experienced artist who had participated in multiple military campaigns and diplomatic expeditions, he was seconded to the staff of the Black Sea Fleet and participated in the Russo-Turkish War as an artist and chronicler. His visual reports and sketches often contained hidden information understood only by a narrow circle of high-ranking officials. Those works served as encrypted messages where artistic value intertwined with diplomatic significance. In this study, the author proposes reconstructing the historical context to

deepen understanding of the iconography of M.N. Vorobyev's series of landscape paintings, created as a visual chronicle of the events of the Russo-Turkish War of 1828–1829.

Keywords: M.N. Vorobyev, Russo-Turkish War of the 1828–1829, landscapes, advancement of science, telegraph, mines, exhibition

Received 01.09.2024

Accepted 08.11.2024

Искусство советского времени

Юрьева Марина Васильевна

Аспирант, кафедра графики и скульптуры, Институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

ORCID ID: 0009-0001-2049-7275

ResearcherID: LSL-3348-2024

radda_89@mail.ru

Бабияк Вячеслав Вячеславович

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра графики и скульптуры, Институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

ORCID ID: 0000-0001-9588-9073

ResearcherID: AAF-1672-2019

slava_babiyak@inbox.ru

УДК 703

ББК 85.103(2)6

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-128-155

Жанр пейзажа в творчестве художников исправительно-трудовых лагерей Заполярья в 30–60-х годах XX века

Аннотация. Одной из особенностей внутренней политики СССР в 1930–1960-е годы было формирование и рост системы исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ) на территории всей страны, принудительное использование бесплатного труда заключенных для подъема экономики и промышленного развития. В тюрьмах находились представители самых разных социальных слоев населения, в том числе и интеллигенции, среди которой было немало профессиональных художников. Авторы статьи обращаются к вопросу о роли творчества репрессированных художников в этот хроноло-

гический период в процессе формирования заполярного искусства на основе анализа их пейзажных работ. Исследован обширный материал, содержащий сведения о деятельности заполярных исправительных лагерей и о положении в них художников. В поле зрения авторов находятся сохранившиеся работы заключенных: пейзажные зарисовки, эскизы и картины, созданные на территориях советских исправительных лагерей, находившихся за Северным полярным кругом (севернее 66°33' с.ш.).

Используя социально-географический подход и применяя методы иконологического, сопоставительного и формально-стилистического анализа для эталонных образцов графики и живописи из творческого наследия заключенных, авторы отметили исчезновение в их пейзажах традиционной советской полярной романтики, появление нового подвида жанра («барачный» пейзаж), изменение образной составляющей (образы землянок, барачков, шахт, бункеров, линий электропередач, поездов, вагонеток, отсутствие образа моря, полярных сияний, белых ночей и т.п.), звучание в работах нового мотива — уязвимости и одиночества личности в борьбе за выживание, использование нетрадиционных приемов и стилистики изображения, наличие глубокого психологизма и концептуального характера. На основе полученных фактов сделан вывод о значимости творчества репрессированных художников для процесса развития отечественного заполярного искусства в целом. При этом подчеркнут весомый вклад в искусство художников ямальского и таймырского Заполярья.

Ключевые слова: Заполярье, репрессированные художники, 1930–1960-е годы, СССР, лирический пейзаж, городской пейзаж, «барачный» пейзаж, индустриальный пейзаж

Yuryeva Marina V.

PhD Student, Department of Graphics and Sculpture, Institute of Art Education, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia

ORCID ID: 0009-0001-2049-7275

ResearcherID: LSL-3348-2024

radda_89@mail.ru

Babiyak Vyacheslav V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Graphics and Sculpture, Institute of Art Education, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia

ORCID ID: 0000-0001-9588-9073

ResearcherID: AAF-1672-2019

slava_babiyak@inbox.ru

The Genre of Landscape in the Works of Artists of the Arctic Correctional Labor Camps in the 30s–60s of the 20th Century

Abstract. One of the features of the internal policy of the USSR in the 1930s – 1960s was the formation and growth of the correctional labour camps system throughout the country and the forced use of free labour of prisoners to boost the economy and industrial development. Representatives of the most diverse social strata of the population, including the intelligentsia, among whom there were many professional artists, were in prisons.

The authors of the article turn to the question of the role of the repressed artists' work of the chronological period under consideration in the process of forming polar art, based on the analysis of their landscapes. They have studied extensive material containing information about the activities of the polar correctional camps and the status of artists in them. In the field of view of the authors are the preserved works of prisoners: landscape sketches, sketches, and paintings created on the territory of the Soviet correctional camps located beyond the Arctic Circle (north of 66°33' N).

Using a socio-geographical approach and applying methods of iconological, comparative, and formal stylistic analysis to reference samples of graphics and painting from the creative heritage of prisoners, the authors have noted the disappearance of the traditional Soviet polar romanticism in their landscapes, the emergence of a new subgenre ('barrack' landscape), a change in the figurative component (images of dugouts, barracks, mines, bunkers, power lines, trains, trolleys, the absence of the image of the sea, auroras, white nights, etc.), the presence of a new motif in the works – the vulnerability and loneliness of the individual in the struggle for survival, the use of non-traditional pictorial techniques and stylistics, and deep psychologism and conceptuality. Based on the facts obtained, a conclusion is made about the importance of the work of repressed artists for the development of domestic polar art in general. At the same time, the article emphasizes the significant contribution of the artists of the Yamal and Taimyr Polar regions to the art.

Keywords: the Arctic, repressed artists, 1930s–1960s, USSR, lyrical landscape, urban landscape, 'barrack' landscape, industrial landscape

Received 23.07.2024

Accepted 02.10.2024

Изобразительное искусство и архитектура

Вершинина Алла Юрьевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, заместитель главного редактора журнала «Искусствознание», 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0001-7849-5347
 ResearcherID: ABT-7060-2022
 vershalla@yandex.ru

УДК 73

ББК 85.133

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-156-183

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы

Аннотация. В фокусе внимания статьи – сюжет трансформации ужасной кричащей горгоны Медузы в бесстрастную молчаливую, выделенный из множества аспектов архетипического образа, исследуемых в специальной искусствоведческой литературе. На этом пути маска Медузы расстрачивает апотропеические функции и профанирует знаково-эмблематическую компоненту, взамен обретая «прибавочные смыслы» – как собственно художественные, эстетические и этические (инверсивность, аллегоризм, символизация, страдательность, безгласность, отстранение, бесстрастие и проч.), так и околофилософские (герметизм, сатурнианство, inferнальность, экзистенциализм), социально-политические (пропаганда, инакость, враждебность, призыв), инициированные той или иной эпохой сообразно собственным интересам. Означенный поворот случается в ранней модерности и может считаться одним из маркеров культурных процессов Нового времени, имеющим вид ряда связанных пластических формул, вошедших в лексикон модернизма.

Ключевые слова: маска, горгона Медуза, архетип, горгонейон, апотропей, ужас, крик, страдание, молчание, бесстрастие

Vershina Alla Yu.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Deputy Editor-in-Chief of the *Art Studies Journal*, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-7849-5347

ResearcherID: ABT-7060-2022
 vershalla@yandex.ru

The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa

Abstract. The focus of the article is the plot of the transformation of the horrible screaming gorgon Medusa into impassive and silent, singled out from many aspects of the archetypal image studied in the special art history literature. On this transformation path, the Medusa mask loses its apotropaic functions and profanes its iconic and emblematic component, instead acquiring 'added meanings' – artistic, aesthetic, and ethical meanings (inversion, allegorism, symbolisation, suffering, voicelessness, detachment, impassivity, etc.), as well as paraphilosophical (hermeticism, Saturnianism, infernality, existentialism) and socio-political ones (propaganda, otherness, hostility, appeal), initiated by this or that epoch according to the corresponding interests. This turn occurs in early modernity and can be considered a marker of the cultural processes of the Modern Age which has the form of a series of coherent plastic formulas that entered the lexicon of modernism.

Keywords: mask, gorgon Medusa, archetype, gorgoneion, apotropaei, horror, scream, suffering, silence, impassivity
 Received 23.07.2024
 Accepted 08.08.2024

Сергеева Татьяна Демьяновна

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

УДК 75

ББК 85.103(2)6; 85.143(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-184-203

Пейзаж в русском искусстве после Левитана. Ивановский край в живописи: опыт столетия

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы о региональных художественных школах и о месте пейзажа в современной классификации жанров в искусстве на материале межмузейного выставочного проекта «Ивановский край в живописи. XX–XXI вв.», задуманного и реализованного в Иванове в 2024 году. Автор намечает этапы формирования и развития жанра пейзажа в русской живописи до XX века, находя некоторые

параллели с историей пейзажной живописи в английском искусстве. Проект музейного сообщества Иванова, где было представлено более 60 произведений пейзажной живописи, приводит автора к выводу о том, что после И.И. Левитана на протяжении более столетия волжские мотивы становятся импульсом для вдохновения последующих поколений художников, уроженцев Ивановского края. В их работах были созданы художественные образы таких городов этого региона, как Юрьеvec, Палех, Плёс, Кинешма, Шуя, которые давно из географических названий перешли на карту культурной памяти России как символы «русскости», русско-го пейзажа, русской души. Рассмотренный в статье выставочный проект является, по мнению автора статьи, ярким свидетельством существования самостоятельной региональной художественной школы пейзажной живописи. Утверждается, что именно пейзаж, наряду с исторической живописью, получает важнейшее значение среди всех других жанров, особенно в периоды общественных кризисов, связанных с опасностью утраты национальной идентичности.

Ключевые слова: пейзаж, жанры в искусстве, речной пейзаж, школы пейзажной живописи, русское искусство, художественная школа, Ивановский край

Sergeeva Tatiana D.

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

Landscape Painting in Russian Fine Art after Levitan. The Ivanovo Region in Painting: A Century's Experience

Abstract. The article discusses the issues of regional art schools and the place of landscape in the modern classification of genres in art based on the material of the intermuseum exhibition project *The Ivanovo Region in Painting. The 20th-21st Centuries*, conceived and implemented in Ivanovo in 2024. The author indicates the stages of formation and development of the landscape genre in Russian painting up to the 20th century, finding some parallels with the history of landscape painting in English art. The project of the Ivanovo museum community, where more than 60 works of landscape painting were presented, leads the author to the conclusion that after I.I. Levitan, for

over a century, the Volga motifs have given an impulse of inspiration to subsequent generations of artists of the Ivanovo Region. In their works, they created artistic images of the cities of the region, such as Yuryevets, Palekh, Plyos, Kineshma, and Shuya, which have gone beyond mere geographical names and become landmarks on the cultural map of Russia, symbolizing "Russianness", Russian landscape, and the Russian soul. In the author's opinion the exhibition project is a vivid evidence of the existence of an independent regional art school of landscape painting. It is argued that landscape, along with historical painting, assumes particular importance among all other genres, especially in times of social crises associated with the danger of the loss of national identity.

Keywords: landscape, art genres, river landscape, schools of landscape painting, Russian fine art, art school, Ivanovo Region
 Received 03.09.2024
 Accepted 08.11.2024

Клюшина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
 ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
 ResearcherID: N-1715-2015
 Scopus Author ID: 57195929242
 klyushina.ev@rggu.ru

УДК 7036.45; 78.072.2

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков

Аннотация. Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко освещены

тив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

Ключевые слова: музыкальная иконография, бельгийское искусство, музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23–28–01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века».

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
 ResearcherID: N-1715-2015
 Scopus Author ID: 57195929242
 klyushina.ev@rggu.ru

Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries

Abstract. The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19th century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music

environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage, as well as concert programs, a periodization of the musical life of the vintists, as well as representatives of the La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyzes masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

Keywords: musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave Maus, Vincent d'Indy, Eugene Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les XX, La Libre Esthétique

The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23–28–01577 “Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century”.

Received 28.10.2024

Accepted 01.12.2024

Абдуллина Дарина Александровна

Кандидат искусствоведения, зав. отделом творческих проектов службы «Российский центр музейной педагогики и творческих инициатив», Государственный Русский музей, 191023, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 10
 ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
 ResearcherID: AAD-8852-2021
 darina-abdullina@rambler.ru

УДК 75

ББК 85.03

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-270-287

Риторика детских слез и плача в произведениях западноевропейского изобразительного искусства

Аннотация. В статье рассматривается специфика отражения в изобразительном искусстве одной из сильней-

ших эмоциональных реакций человека, будь то большого или маленького, — плача, а также одного из его частых проявлений — слез. Материалом служат произведения преимущественно западноевропейских художников XVI — начала XXI века, в которых представлялись различные варианты изображений плачущих младенцев и малолетних детей. Такой выбор не случаен, так как именно в Западной Европе в данный хронологический период зарождалась и развивалась существующая концепция детства, в рамках которой происходила своеобразная реабилитация эмоционального мира ребенка, и художники искали для этого оптимальные средства художественного выражения, а заодно пересматривали концепт лица и тела ребенка, формулы его поведения, зачастую опираясь на то, что предлагали их предшественники, но интерпретируя в новом ключе. Плач и рыдания, как и смех, хохот, были симптоматически редкими для изобразительного искусства, поскольку предполагали сильное искажение детского лица. Зачастую их проявления в образах были обусловлены существенными подвижками как в художественно-творческих принципах работы художников, так и в понимании детства, человека в целом. Открытие эмоционального мира и поиски способов его воплощения в графике, живописи, скульптуре в эпоху итальянского Возрождения стали стимулом для мастеров последующих времен, проводящих смелые эксперименты в области физиогномики, интересующихся пограничными состояниями человеческой природы, а образ ребенка был наиболее удобной формой для выражения подобных исканий, так как давал им определенную свободу.

Ключевые слова: плач, образ ребенка, концепция детства, эмоции в искусстве, западноевропейское искусство, Ренессанс, Новое время, современное искусство

Abdullina Darina A.

PhD (in Art History), Head of the Creative Projects Department of the Russian Centre for Museum Pedagogy and Creative Initiatives Service, State Russian Museum, 10 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191023, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
 ResearcherID: AAD-8852-2021
 darina-abdullina@rambler.ru

The Rhetoric of Children's Tears and Crying in the Works of Western European Fine Art

Abstract. The article examines the specifics of how crying, one of the strongest emotional reactions of a person, be it an adult or a child, and tears as its frequent manifestation

are reflected in fine art. The chosen research material is mainly presented by the works of the Western European artists of the 16th — early 21st centuries which depict various images of crying infants and young children. This choice is not accidental, since it was in Western Europe in the chronological period under consideration that the existing concept of childhood was established and developed, within which a certain rehabilitation of the child's emotional world took place. While looking for optimal means of artistic expression, the artists revised the concept of a child's face and body, behaviour patterns, often based on what their predecessors had proposed, but giving it a new interpretation. Crying and sobbing, as well as laughter and roars, were symptomatically rare in fine art, since they assumed a strong distortion of a child's face. The appearance of such emotions in images was often due to significant developments both in the artistic and creative principles of the artists' work and in the understanding of childhood, and man in the whole. The discovery of the emotional world and the search for ways to embody it in graphics, painting, and sculpture during the Italian Renaissance became an incentive for the masters of subsequent times, who conducted bold experiments in the field of physiognomy and were interested in the borderline states of human nature. Giving them a certain freedom, the image of a child was the most convenient form for expressing such searches.

Keywords: crying, the image of a child, the concept of childhood, emotions in art, Western European art, Renaissance, Modern era, modern art
 Received 31.07.2024
 Accepted 11.10.2024

Музыкальная культура

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций, старший преподаватель, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5
 ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
 ResearcherID: AAK-1891-2020
 d.o.martynova@gmail.com

УДК 7067; 7049.2; 741.5

ББК 85.19; 85.36

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-288-313

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

Аннотация. Статья является частью научного проекта, посвященного анализу рецептивных механизмов искусства развлечений в культуре Франции второй половины XIX века. В статье исследуется книга французского композитора и исполнителя кафе-концерта Элуа Уврара (1855–1938) «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года, в которой он проанализировал новые формы культурного зрелища в формирующейся «индустрии звезд». Для создания и кристаллизации амплуа артистов немаловажную роль играла и музыка номеров кафе-концерта. Анализ книги Э. Уврара позволил выявить специфику музыки в этом заведении, музыкальный инструментарий кафе-концерта, имена композиторов, исполнителей, мало известных как отечественным, так и зарубежным исследователям. Материалы этой публикации могут существенно расширить представление об истории музыкальной культуры французского кафе-концерта. Основная цель статьи — изучение взаимодействия музыкальных средств и языка жестов кафе-концертов на страницах книги Э. Уврара. Для анализа кафе-концертов как индустрии зрелищ некоторые фрагменты текстов Уврара были оценены через концепции Ш. Бодлера о «современности» и Л. Малви о «бытии-под-взглядом». Анализ и критическое осмысление текста Э. Уврара позволили выявить главных артистов кафе-концерта — Паулюса и Иветт Гильбер, узнать специфику создания текстов песен и музыки к номерам популярных артистов. Дополняется информация иными публикациями французских критиков о музыке в кафе-концерте, а также анализом репрезентации музыкальных и танцевальных практик в иллюстрациях Луи Ури к книге.

Ключевые слова: индустрия зрелищ, кафе-концерт, рецепция музыкальных практик, теория рецепции в искусстве, интермедийные исследования, визуальные коммуникации

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного гранта № 23–28–01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века».

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Junior Researcher, School of Journalism and Mass Communication, Senior Lecturer, Institute of History, St. Petersburg State University, 5

Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 5199034, Russia
ORCID ID: 0000–0003–0426–6458
ResearcherID: AAK-1891–2020
d.o.martynova@gmail.com

Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19th Century

Abstract. The article is part of a scientific project dedicated to the study of the reception of musical practices in visual culture. The article analyzes the book by the French composer and performer of café-concerts Eloi Ouvrard (1855–1938) *Life in a Café-concert: A Study of Manners* written in 1894 to reveal the hypothesis of the connection between the musical accompaniment of café-concert numbers and the role of artists. The analysis of this book made it possible to identify the specifics of the music of café-concerts, the main musical instruments, and the names of composers and performers of café-concerts which are little known to both Russian and foreign researchers. Not only did Ouvrard classify the genres of songs in the book, but he also analysed the role of the new form of cultural spectacle in the forming 'industry of stars' in the second half of the 19th century. The materials of this article could significantly expand the understanding of the history of the musical culture of the French café-concert. The main purpose of the article is to study the reception of the interaction of musical culture and the sign language of café-concerts on the pages of the book by E. Ouvrard. To analyse café-concerts as an entertainment industry, some fragments of Ouvrard's texts were evaluated through Ch. Baudelaire's concept of 'modernity' and L. Mulvey's concept of 'being-under-the-gaze'. This was necessary in order to show the uniqueness of the café-concert among other phenomena of entertainment culture. The analysis and critical understanding of Ouvrard's text allowed identifying the main artists of café-concerts, Paulus and Yvette Guilbert, and learning about the specifics of creating lyrics and music for the numbers of popular artists. The information is supplemented by other publications by French critics on the music of café-concerts, as well as by the analysis of the reception of musical and dance practices in Louis Ouri's illustrations for the book.

Keywords: the entertainment industry, reception of musical practices, café-concert, theory of reception in art, intermedia studies, visual communications

The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation within the framework of

scientific grant No. 23–28–01577 “Reception of Musical Practices and Its Representation in Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Centuries”.
Received 20.11.2024
Accepted 01.12.2024

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–6688–3286
ResearcherID: AAS-8169–2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226–0072–2025–1–314–349

От «Джаза по-шведски» к «Джазу по-русски»: авторский взгляд на фольклор в творчестве Яна Юханссона

Аннотация. Ян Юханссон (Jan Johansson, 1931–1968) — один из крупнейших представителей шведского джаза, пианист, аранжировщик, композитор, создатель национальной джазовой школы. За свою недолгую жизнь — всего 37 лет — музыкант сделал множество интересных записей, положил начало традиции джазовых обработок фольклора в северо-европейском джазе. Ян Юханссон широко известен как автор альбомов *Jazz på svenska* (1964) и *Jazz på ryska* (1967), в которых аранжировал популярные народные мелодии в джазовом ключе. В статье прослеживаются различные подходы к фольклорному материалу в джазе, типы аранжировок и приемы тематического развития, отмечается разница в обращении с народными первоисточниками в «шведском» и «русском» альбомах. Выявляются отличительные черты стиля Юханссона в этих работах — сдержанность звучания, рафинированность исполнения, отточенность фразировки, опора на мелодические и ладовые особенности шведской народной музыки. При этом творчество музыканта выходит далеко за пределы этно-джаза, охватывая широкий диапазон стилей и направлений, которые также освещаются в статье. Выявляется роль записей Юханссона в дальнейшем развитии скандинавского джаза, в частности в становлении такого течения, как нордик-джаз.

Ключевые слова: Ян Юханссон, шведский джаз, фольклор, этно-джаз, нордик-джаз

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000–0002–6688–3286
ResearcherID: AAS-8169–2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

From Jazz på svenska to Jazz på ryska: The Author's View on Folklore in the Works by Jan Johansson

Abstract. Jan Johansson (1931–1968) was one of the most prominent representatives of Swedish jazz, pianist, arranger, composer, and founder of the national jazz school. During his short life — only 37 years — the musician made many interesting recordings and started the tradition of jazz arrangements of folklore in Northern European jazz. Jan Johansson is widely known as the author of the albums *Jazz på svenska* (1964) and *Jazz på ryska* (1967), in which he arranged popular folk melodies in a jazz key. The article traces various approaches to folklore material in jazz, types of arrangements and methods of thematic development, and notes the difference in the treatment of folk sources in the 'Swedish' and 'Russian' albums. The distinctive features of Johansson's style are revealed in these works: restrained sound, refined performance, precise phrasing, and reliance on the melodic and modal features of Swedish folk music. Meanwhile, the musician's work goes far beyond ethno-jazz, covering a wide range of styles and trends, which are also discussed in the article. The author reveals the role of Johansson's recordings in the further development of Scandinavian jazz, in particular, in the formation of such a trend as Nordic jazz.

Keywords: Jan Johansson, Swedish jazz, folklore, ethno-jazz, Nordic jazz

Received 10.09.2024

Accepted 18.10.2024

Саамишвили Наталья Николаевна

Старший научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–7996–8131
ResearcherID: AAS-4110–2021
nati-bedova@mail.ru

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-350-383

«Написано на коже» Джорджа Бенджамин: аспекты сюжета и либретто оперного шедевра наших дней

Аннотация. XX столетие в музыкальном искусстве прошло под знаком неустанных изменений и экспериментов, которые мы наблюдаем и до сих пор. Многие ставилось под сомнение, в том числе — возможность существования в нынешних художественных реалиях такого традиционного жанра, как опера. Однако современные композиторы продолжают создавать оперы, которые наследуют лучшим образцам этого жанра и завоевывают любовь публики, сохраняя преемственность традиции и одновременно с этим задавая вектор дальнейшего развития. Один из них — снискавший мировую славу британский автор Джордж Бенджамин. Его вторая опера «Написано на коже» (*Written on Skin*, 2012) без преувеличения может считаться шедевром современного музыкального театра. Наглядным подтверждением этого является ее огромная востребованность среди театральных интендантов и публики. С момента своего появления опера объехала практически весь свет и по сей день продолжает триумфальное шествие по миру. Секрет такого успеха во многом заложен в удачно найденном балансе нового и традиционного, проявляющегося на всех уровнях произведения.

В фокусе данной статьи — сюжет и либретто оперы. Текст, созданный английским драматургом Мартином Кримпом, основан на легендарной и шокирующей истории. Притом что создание оперы на сюжет средневековой легенды вполне традиционно само по себе, мотивы, затрагиваемые в тексте, будоражат своей остротой, а стиль драматурга — оригинальностью и особой выразительностью.

Ключевые слова: Джордж Бенджамин, «Написано на коже», современная опера, Мартин Кримп, Гильом де Кабестань, либретто, Вальтер Беньямин

Saamishvili Natalia N.

Senior Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
ResearcherID: AAS-4110-2021
nati-bedova@mail.ru

***Written on Skin* by George Benjamin: Aspects of the Plot and Libretto of the Opera Masterpiece of Our Days**

Abstract. The 20th century in the musical art was marked by relentless changes and experiments which we are still observing. Many things were questioned, including the possibility of the existence of such a traditional genre as opera in the current artistic realities. However, modern composers continue to create operas that inherit the best examples of this genre and win the interest of the public, preserving the continuity of tradition and at the same time setting a vector for further development. One of them is the world-renowned British author George Benjamin. His second opera *Written on Skin* (2012) can without exaggeration be considered a masterpiece of contemporary musical theater. A clear confirmation of this is its great demand among theatrical intendants and the public. Since its inception, the opera has traveled almost all over the world and continues its triumphant march around the world to this day. The secret of such success lies largely in the successfully found balance of the new and traditional, manifested at all levels of the work.

The focus of this article is on the plot and libretto of the opera. The text, created by the English playwright Martin Crimp, is based on a legendary and shocking story. Despite the fact that the creation of an opera based on the plot of a medieval legend is quite traditional in itself, the motives touched upon in the text excite with their sharpness, and the playwright's style with originality and special expressiveness.

Keywords: George Benjamin, *Written on Skin*, contemporary opera, Martin Crimp, Guillem de Cabestany, libretto, Walter Benjamin

Received 10.10.2024
Accepted 19.11.2024

Кино и массмедиа

Марголит Евгений Яковлевич

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221
emargolit@mail.ru

УДК 792.09; 791.43/.45
ББК 85.373(2); 85.333(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-384-411

В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Аннотация. Предмет исследования данной работы — первая постановка в ряду театральных работ Г.М. Козинцева (1905–1973) конца 1930-х — начала 1950-х годов, принципиально значимых как в его творческой биографии, так и в истории советского театра той эпохи. Автор предполагает, что приход известного мастера кинорежиссуры в театр был вызван стремлением найти выход из творческого тупика. Само обращение режиссера к пьесе современного английского прозаика и драматурга Д.Б. Пристли и вызвавшая полемику ее трактовка обусловлены драматической атмосферой эпохи конца 30-х годов минувшего столетия. Остро эксцентрический гротеск спектакля, его памфлетный характер, на котором настаивал режиссер, автор исследования рассматривает как пародию на трагедию. Тем самым обнаруживается принципиальная связь между этой постановкой и последующими успешными опытами Г.М. Козинцева в области театральной шекспирианы. В работе обращается внимание на принципиальную близость стиля постановки общей стилистике Ленинградского государственного театра комедии, выработанной его руководителем — выдающимся театральным режиссером и сценографом, другом и единомышленником Г.М. Козинцева и Е.Л. Шварца Н.П. Акимовым. Материалом для исследования служат рецензии на спектакль, свидетельства участников спектакля, близких режиссеру современников (прежде всего драматурга и сценариста Е.Л. Шварца и многолетнего соавтора Г.М. Козинцева Л.З. Трауберга), а также сохранившаяся радиоверсия спектакля.

Ключевые слова: Г.М. Козинцев, Н.П. Акимов, Ленинградский театр комедии, памфлет, пародия, трагедия

Margolit Eugene Ya.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221
emargolit@mail.ru

Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater

Abstract. The subject of this research is the first production in a series of theatrical works by G.M. Kozintsev (1905–1973) of the late 1930s — early 1950s, which are fundamentally important both in his creative biography and in the history of Soviet theatre of that era. The author suggests that the entry of the famous film director into theatre was caused by the desire to find a way out of a creative impasse.

The director's appeal to the play of the modern English novelist and playwright J.B. Priestley and its controversial interpretation were driven by the dramatic atmosphere of the late 1930s. The eccentric grotesque of the play and its pamphlet character, which was insisted on by the director, are considered as a parody of tragedy by the author of the research. This reveals a fundamental connection between the production under consideration and the subsequent successful experiments of G.M. Kozintsev in the field of theatrical Shakespeareana. The article draws attention to the fundamental connection between the style of the production and the general style of the Leningrad State Comedy Theatre developed by its director — the outstanding theatre director and set designer, G.M. Kozintsev and E.L. Schwartz's friend and associate, N.P. Akimov. The research is based on the performance reviews, testimonies of the participants of the performance, contemporaries close to the director (especially the playwright and screenwriter E.L. Schwartz and the long-term G.M. Kozintsev's co-author L.Z. Trauberg), as well as the surviving radio version of the play.

Keywords: G.M. Kozintsev, N.P. Akimov, Leningrad Comedy Theatre, pamphlet, parody, tragedy
Received 02.11.2024
Accepted 08.12.2024

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

УДК 76; 77
ББК 85.163; 85.19
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-412-451

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX-XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Аннотация. В статье проводится анализ антропоморфных изображений животных на рубеже XIX и XX веков. Актуальность данного исследования определяется вниманием самых различных научных дисциплин к проблеме взаимодействия человека и животного, а также заполненностью современной визуальной культуры (в первую очередь интернет-пространства) образами животных, наделенных чертами антропоморфизма. В рамках исследования сделаны выводы о том, что

в рассматриваемый период подобные образы оказываются наделены новыми чертами, происходит их выход за пределы области сатиры. Этот процесс происходит на фоне становления экологического мышления и расцвета искусства таксидермии как научного метода. Одной из новых тенденций становится создание человекоподобных групп животных, сюжетом для которых служили фабль, народные детские песни и сценки повседневной жизни. Проведенный анализ позволил установить взаимовлияние литературы и таксидермии. Автор приходит к выводу о том, что успех антропоморфных биологических групп привел к изменениям в характере детской книжной иллюстрации. Художники начинают разрабатывать образы животных, наделенных психологизмом, существующих в детально изображенной бытовой обстановке. Постепенно они отходят от литературной основы — главным объектом изображения становится окружающая повседневность, которая заселяется «цивилизованными» животными. Обновленные антропоморфные животные наполняют периодику и поверхность почтовых открыток.

Ключевые слова: антропоморфизм, таксидермия, книжная иллюстрация, детская литература, открытка, образы животных, психологизм

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards

Abstract. The article analyses anthropomorphic images of animals at the turn of the 19th and 20th centuries. The relevance of this research is determined by the attention of various scientific disciplines to the problem of human-animal interaction, as well as by the abundance of images of animals endowed with anthropomorphic features in the modern visual culture (primarily the Internet space). As part of the study, it was concluded that during the period under review, such images acquired new features and went beyond the realm of satire. That process took place against the background of the formation of ecological thinking and the flourishing of the art of taxidermy as a scientific method. One of the new trends was the creation of human-like groups of animals, the plot for which was based on fabliau, folk children's songs,

and scenes of everyday life. The conducted analysis allowed establishing the mutual influence of literature and taxidermy. The author concludes that the success of anthropomorphic biological groups led to changes in the nature of children's book illustration. Artists began to create images of animals having psychological insight, existing in an elaborately depicted household environment. Gradually, they moved away from the literary basis: what became the main subject of the image was the surrounding everyday reality populated by 'civilized' animals. Updated anthropomorphic animals filled periodicals and postcards.

Keywords: anthropomorphism, taxidermy, book illustration, children's literature, postcard, animal images, psychologism

Received 28.10.2024

Accepted 08.12.2024