

Теория искусства и культуры

Силюнас Видмантас Юргевич

Ренессанс и Ренессансы, или
Что возрождало испанское
Возрождение

12

Шамилли Гюльтекин Байджановна

О реконтекстуализации образов
в еврейско-персидской
из коллекции Элькана На

44

Ушкарёв Александр Ан

Дуков Евгений Виктор

Сетевая трансформация
активности

Смолев Даниил Дмитри

Серийность на заре фото
проблема темпоральности

Индивидуальные художественные

Виноградова Елена Кон

«Я не наблюдатель, я — уч
О карикатуре Йозефа Чап

Булгаров Вячеслав Сте

Образ Смерти в графическ
Альфреда Ретеля в контек
политических событий в
середины XIX века

Степпе Екатерина Миха

Девять песен из «Реперту
Клода Терраса: новаторск
музыкальной иллюстраци

Искусство совет

Хаирова Валентина Ша

Зарождение и развитие
пейзажа в Туркменистане
В.Я. Павлоцкого

Глушаков Ярослав Влад

Телепроект «Песня года»
взгляд из будущего

Изобразительное искусство и архитектура

Сиповская Наталья Владимировна

Матрешка: студийное творчество и народная
традиция

300

Sipovskaya Natalia V.

Matryoshka: Studio Art and Folk Traditiona

332

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2025

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 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)

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)

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 (Saint 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)

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

Содержание

Теория искусства и культуры

Силюнас Видмантас Юргевич	12
Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало испанское Возрождение	
Шамилли Гюльтекин Байджановна	44
О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера	
Ушкарёв Александр Анатольевич, Дуков Евгений Викторович	80
Сетевая трансформация культурной активности	
Смолев Даниил Дмитриевич	106
Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности	

Индивидуальные
художественные миры

Виноградова Елена Константиновна	136
«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет	
Булгаров Вячеслав Степанович	178
Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально- политических событий в Германии середины XIX века	
Степпе Екатерина Михайловна	208
Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Терраса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара	

Искусство советского времени

Хаирова Валентина Шайхитдиновна	240
Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого	
Глушаков Ярослав Владимирович	264
Телепроект «Песня года» (1971–1991): взгляд из будущего	

Изобразительное искусство
и архитектура

Сиповская Наталия Владимировна	300
Матрешка: студийное творчество и народная традиция	
Sipovskaya Natalia V.	332
Matryoshka: Studio Art and Folk Traditiona	
Якимович Александр Клавдианович	354
Столичные и региональные художники в России начала XXI века	
Кочеткова Анастасия Дмитриевна	384
Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века. На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых	
Мартынова Дарья Олеговна	412
Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана	
Martynova Daria O.	440
Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan	
Врионакис Евгения Христовна	460
Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания	
Лазарева Екатерина Андреевна	482
Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов	

Музыкальная культура

Лукина (Аминова) Галима Ураловна, Хутарев-Гарнишевский Владимир Владимирович	520
С.И. Танеев глазами домовладельца. Воспоминания Н.П. Вишнякова	
Тетерина Надежда Ивановна	548
Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны. По письмам О.Е. Левашевой	

Собакина Ольга Валерьевна	580
Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра	
Кононенко Наталия Геннадьевна	608
Бергман и Моцарт: Интерлюдии Lanterna magica	

Кино и массмедиа

Баландина Наталья Петровна	630
Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы	
Эвальдье Виолетта Дмитриевна	662
Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе	
Власкин Кирилл Андреевич	696
Мотив «кино о кино» в отечественных игровых фильмах второй половины 1920-х годов	
Гуров Олег Николаевич	724
Пределы телесного и метаморфозы идентичности: «Муха» Д. Кроненберга	
Бавыкина Мария Сергеевна	748
Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия	
Малолеткин Максим Федорович	770
О критике информационной цепи между создателем и зрителем	

Рецензии

Якимович Александр Клавдианович	796
Генетическое древо Вс. Мейерхольда — открытия и стилистическая ловушка	

Данные авторов. Аннотации

804

Contents

Art & Culture Theory

Silyunas Vidmantas Yu. Renaissance and the Renaissances, or What the Spanish Renaissance Revived	12
Shamilli Giula B. On Recontextualization of Images in the Jewish-Persian Manuscript MS1398 from the Collection of Elkhan Natan Adler	44
Ushkarev Alexander A., Dukov Evgeny V. Network Transformation of Cultural Activity	80
Smolev Daniil D. Seriality at the Dawn of Photography: The Problem of Temporality	106

Individual Art Worlds

Vinogradova Elena K. “I Am not an Observer, I Am a Participant”. On Josef Čapek’s Pre-War Caricature	136
Bulgarov Vyacheslav S. The Image of Death in Alfred Rethel’s Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19 th Century	178
Steppe Ekaterina M. Nine Songs by Claude Terrasse for <i>Répertoire des Pantins</i> : The Innovation and Significance of Pierre Bonnard’s Musical Illustration	208

Art of the Soviet Era

Khairova Valentina Sh. The Origin and Development of the Seascape Genre in Turkmenistan: The Works of V.Ya. Pavlotsky	240
Gloushakov Yaroslav V. TV Project ‘Pesnya Goda’ (Song of the Year): A Look from the Future	264

Fine Arts

Sipovskaya Natalia V. Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition (In Russian)	300
Sipovskaya Natalia V. Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition (In English)	332
Yakimovich Alexander K. Metropolitan and Regional Art in Russia, 2000–2025	354
Kochetkova Anastasia D. Japanese Export Furniture in the Russian Interior Ensemble of the 18 th Century. On the Example of the Cabinets from the Counts Sheremetev Collection	384
Martynova Daria O. Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan (In Russian)	412
Martynova Daria O. Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan (In English)	440
Vrionakis Evgeniya Ch. German Renaissance Paintings in the Collection of P.P. Vyazemsky: Characteristics of the Collection	460
Lazareva Ekaterina A. Reception of the Avant-Garde in Russian Contemporary Art of the 1980s and 1990s	482

Musical Culture

Lukina (Aminova) Galima U., Khutarev-Garnishevsky Vladimir V. S.I. Taneyev Through the Eyes of a Landlord. Memoirs of N.P. Vishnyakov	520
Teterina Nadezhda I. Moscow, Muscovites, and the Moscow Conservatory During the Great Patriotic War. Based on the Letters of Olga E. Levasheva	548
Sobakina Olga V. Cantatas <i>Widma</i> and <i>Sonety krymskie</i> by Stanisław Moniuszko with the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre	580

Kononenko Nataliya G. Bergman and Mozart: Interludes of Lanterna Magica	608

Cinema and Mass Media

Balandina Natalia P. The Phenomenon of Co-production. The Formation and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production in the 1940s–1960s	630
Evallyo Violetta D. Representation of the Ideal Hero’s Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews	662
Vlaskin Kirill A. The Motif of ‘Cinema about Cinema’ in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s	696
Gurov Oleg N. Limits of Corporeality and Metamorphoses of Identity: David Cronenberg’s <i>The Fly</i>	724
Bavykina Maria S. The Long Take and Camera Movement: The Aesthetic Potential of the Interaction	748
Maloletkin Maksim F. On the Critique of the ‘Creator – Viewer’ Information Chain	770

Reviews

Yakimovich Alexander K. The Family Tree of Vs. Meyerhold: Discoveries and a Stylistic Trap	796

About the Authors. Abstracts	804

УДК 792.2; 821
ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства
ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания,
125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espvalencia@mail.ru

Ключевые слова: метаморфозы гуманизма, разные Возрождения,
звучащее слово, воскресение прошлого, Испания

Силюнас Видмантас Юргевич

Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало испанское Возрождение



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-12-43

Для цит.: Силюнас В.Ю. Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало
испанское Возрождение // Художественная культура. 2025. № 4. С. 12–43.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-12-43>.

For cit.: Silyunas VYu. Renaissance and the Renaissances,
or What the Spanish Renaissance Revived. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 12–43.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-12-43>. (In Russian)

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art
Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow,
125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espvalencia@mail.ru

Keywords: metamorphoses of humanism, various Renaissances, the
sounding word, the resurrection of the past, Spain

Silyunas Vidmantas Yu.

Renaissance and the Renaissances,
or What the Spanish Renaissance Revived

Аннотация. В статье рассматриваются мало и недостаточно изученные или вовсе неизвестные особенности художественной культуры и духовной жизни Испании периода Возрождения — специфика испанского гуманизма в том числе в соотношении с итальянским Ренессансом. Исследование базируется на обширном корпусе произведений представителей испанского Возрождения и трудах современных испаноязычных исследователей.

Отмечается важная роль в Испании культуры звучащего слова, обусловившей доступность идей Ренессанса для широких масс населения. Анализируется активное обращение деятелей культуры и искусства к историческому прошлому страны начиная от времени правления готов. Ренессансная устремленность к идеалу проецировалась на прошлое собственного народа, и эта апология национальных традиций и их мифопоэтическое истолкование драматургами, поэтами, философами утверждали национальное самосознание и ощущение включенности личности в исторический процесс.

Abstract. The article examines the little and insufficiently studied, or completely unknown features of the artistic culture and spiritual life of Spain during the Renaissance — the specifics of Spanish humanism, including in relation to the Italian Renaissance. The research is based on an extensive corpus of works by representatives of the Spanish Renaissance and the works of modern Spanish-speaking researchers.

The author highlights the important role of the culture of the sounding word in Spain which led to the accessibility of Renaissance ideas to the broad masses of the population. The article analyses the active appeal of cultural and artistic figures to the historical past of the country, starting from the time of the rule of the Goths. The Renaissance aspiration to the ideal was projected onto the past of its own people, and this apology for national traditions and their mythopoeic interpretation by playwrights, poets, and philosophers affirmed national identity and a sense of personal involvement into the historical process.

Введение

Это исследование посвящено художественной культуре и духовной жизни Испании в ту пору, когда воцарялось и господствовало Возрождение — во второй половине XV и главным образом в XVI веке. Речь пойдет о наиболее своеобразных его чертах, прежде всего о том, что недостаточно исследовано или осталось незамеченным в российском, да отчасти и в зарубежном искусствоведении.

Долгое время о Возрождении той или иной страны часто судили, отыскивая черты сходства с ренессансной культурой Италии. В этом заключалась и своя закономерность, и немалая опасность. Закономерность была в том, что итальянское Возрождение, конечно же, многое дало другим странам, но опасность таилась в недооценке различий, и наша задача — показать, что Испания в ряде отношений не согласуется с итальянской моделью.

Начнем с разговора о том, что когда проявляется родство испанского Ренессанса с Возрождением в других странах, оно не означает тождества с ними.

Studia humanitatis

Известно, что ренессансные гуманисты не называли себя гуманистами, а причисляли себя к кругу людей, постигающих гуманитарные науки (*studio humanitatis*): грамматику, риторику, поэтику, античную литературу и моральную филологию. Но эти *studia* по сути во многом совпадали с тем, что станут подразумевать под гуманизмом начиная с XIX века. Гуманитарные знания были для творцов Возрождения средствами для обретения человеком подлинной человечности и развития его интеллекта, творческих способностей, эмпатии, нравственности и т.д. Гуманисты были призваны «воскрешая Античность, озарять новую цивилизацию» [Rico, 1993, p. 18]. Уже Альбертино Муссато (1261–1329), которого Ф. Петрарка (1304–1374) назвал своим учителем, писал, что поэзия — это другая Теология, что грамматики и риторы проникают в тайны мира, что без Муз не было бы ни знания, ни техники.

Эти творцы стремились менять к лучшему не только культуру, но и жизнь. Муссато, переводчик древнегреческого и латыни, был не

только литератором, но проявлял доблесть, защищая Падую, выступая против агрессивной политики деспотичного правителя Вероны Кан Гранде делла Скалы, какое-то время державшего его в плену. Тиранию он заклемит и в первой светской трагедии Нового времени — в «Эццеринде» (1315), рассказывающей о кровавом правителе Вероны XIII века Эццелино да Романо. Петрарка настаивал, что обнаруживаемые им и его соратниками памятники античной культуры — это основа для создания не только нового искусства, но и нового мира. «Надо, — писал он в поэме «Африка», — вернуться к чистому блеску древнего века». Он уверял, что Античность указывает «дорогу спасения» [Rico, 1993, p. 27]. Неразрывность гуманитарных знаний и общественной жизни начинает казаться такой значимой, что коммуна в городе Лукка в 1371 году примет постановление, гласящее, что «грамматика — это источник и основание всех добродетелей и наук» [Rico, 1993, p. 31].

Португальский мистик, картограф и поэт, преподававший мораль и математику в Университете Лиссабона, Педро Нунес (1502–1578) в 1536 году, работая над «Учебником алгебры», объявил в одном из своих стихотворений, что грамматика — мать, питающая все науки, пересекаясь с итальянцем Л. Валлой (1405/1407–1457), писавшим, что латынь научила народы свободным искусствам, предложила наилучшие законы, открыла дорогу «к любым знаниям» (“*ad omnium sapientiam*”), избавив от варварства» [Rico, 1993, p. 19].

И в ренессансной Испании изучение грамматики и древних языков, переводы классических и священных текстов рассматривались как нечто, помогающее преобразовать жизнь. Предполагалось, что открытые в них вечные истины должны способствовать обновлению действительности и рождению новых идей и впечатляющих, оказывающих активное воздействие на мир художественных образов. Надо только донести эти идеи и образы до как можно большего числа людей. Испанские гуманисты особенно успешно сочетали исследовательскую и педагогическую деятельность с развитием печатного дела. Кардинал Франсиско Хименес де Сиснерос (Francisco Jiménez de Cisneros, 1436–1517), советник и духовник королевы Изабеллы Кастильской, глава испанской церкви, регент, правивший страной с 1506 по 1507 и с 1516 по 1517 год, создает в городе Алькала де Энарес первый в Испании университет, в котором доминируют ренессансные

веяния. Могущественнейший церковный и политический деятель привлекает профессоров этого университета к работе над уникальным изданием Библии на трех языках — *Biblia Poliglota Complutense*. Кардинал поручает издание этой Библии печатнику Арнольдо Гильермо Брокеру, и книга с изящнейшими шрифтами на отличной бумаге с чудесными цветными иллюстрациями, имеющая огромное художественное значение, будет способствовать развитию богословия, философии и культуры. Сын Арнольдо Брокера Хуан опубликует в середине XVI века Аристотеля, Плутарха, Галена, Цицерона, Дионисия Ареопага, Фому Аквинского, Дж. Бокаччо и своих современников и соотечественников Хуана дель Энсину, Хорхе де Монтемайора, Хуана Уртадо де Мендосу, Мельчора Кано (*Melchor Cano, 1509?–1560*) — выдающегося философа и теолога, который наставлял молодого короля Филиппа II (1527–1598) защищать полную самостоятельность испанской державы от притязаний папского Рима. Подобные издательства быстро множилось. Но, не останавливаясь подробнее на развитии книгопечатания, обратим внимание на другой, менее изученный аспект гуманизма.

О величине аудитории гуманистов и культуре звучащего слова

Сочинения гуманистов были доступны не самому широкому кругу читателей. Те, кто умели читать и могли себе позволить приобрести книги, интересовались в Испании преимущественно, а чаще исключительно рыцарскими, а позднее и плутовскими романами, деяниями святых и «веревочной литературой»⁽¹⁾. Но подчеркнем далеко не всегда учитываемое обстоятельство: культура Возрождения — это прежде всего культура не печатного или, шире, писанного слова, а культура слова звучащего — своего рода аудиокultura.

Современная наука сказала много ценного о культуре неграмотного большинства в Средние века, но устная фольклорная традиция продолжала замечательно существовать и в эпоху Возрождения, хотя в эту пору усиливалось и различие между пристрастиями высших

(1) Адресованные массовой аудитории книги, которые развешивали на веревках на ярмарках путешествующие по Испании и Португалии поэты-странники в XVI–XVII веках.

образованных кругов общества и вкусами народной массы. Казалось бы, идеи гуманистов доходили лишь до самой ограниченной среды, — но нам предстоит увидеть, что это обманчивое впечатление.

Преодолеть тесный круг адресатов гуманистам помогала риторика. Опять-таки, может показаться странной прямая связь между научной университетской дисциплиной и популярностью гуманистических идей. Но риторика многогранна, и в пору Возрождения она воспринималась прежде всего как красноречие (элоквенция) — выразительность слова. Нынешние знатоки Возрождения дружно считают, что ренессансная культура очень многим обязана красноречию. Издания и переиздания в Испании трудов по риторике Цицерона, Квинтилиана и итальянских гуманистов, сочинения испанцев: Х.Л. Вивеса (*De corrupta rhetorica, De rationi dicendi* и др.), Антонио де Небрихи (*El Arte Retórica, 1515*), Франциско Санчеса де Бросесе (*Organum Dialecticum et Rhetoricum, 1579*), Родриго Сантаяны (*Arte de Rhetorica, 1589*) и других — будут иметь далеко идущие последствия для разных сфер жизни. Риторика учила умело распространять ренессансные постулаты и нравственные идеалы и была сплошь и рядом неотделима от этики, а то и от политики!

Показательно высказывание выдающегося испанского гуманиста Хуана Луиса Вивеса (*Joan Luís Vives, 1492–1540*), который в трактате о красноречии (*De ratione dicendi, 1532*) уверял, что «слова принадлежат всему народу и не являются частной собственностью» [*Vives, 1967, p. 137*].

В Испании риторика и поэтика оценивались с точки зрения общих нравственных и религиозных критериев. Этому способствовало и то, что многие писатели и художники учились в иезуитских коллегиях и иезуиты преподавали риторику в ряде университетов. Все больше учебных заведений переходило на систему образования иезуитов, уделявшую огромное внимание гуманитарным дисциплинам. Но и не имевший отношения к ним блистательный лингвист, гебраист и теолог Ариас Монтано (*Benito Arias Montano, 1527–1598*) писал, что любой оратор должен обладать качествами доброго христианина. Этика соединялась с эстетикой и в двух наиболее значительных и авторитетных трудах по художественному слову — в «Древней поэтической философии» (*Filosofía Antigua poética, 1595*) Алонсо Лопеса Пинсиано (*Alonso López Pinciano, 1547–1627*) и в «Поэтических

скрижалях» (Tablas poéticas, 1604, опубл. 1617) Франциско Каскалеса (Francisco Cascales, 1564–1642). Каскалес преимущественно восхвалял прошлое, уверяя, что был бы счастлив, если бы его современники писали, как Гораций, и следовали строгим правилам ренессансного классицизма, изложенным в цитируемых им трактатах итальянцев Ф. Робортелло и Л. Кастельветро. Печатаемая «Скрижали» с 1611 года, он не считает нужным удалить требование резкого противопоставления трагедии и комедии, уже несколько десятилетий отвергаемое сценической практикой. Он также указывает, что предмет поэзии — все то, чему можно подражать. И если в поэтическом творчестве нет места тому, чему подражать нельзя, то не полагается выводить на сцену Деву Марию и Господа. Ибо кто может подражать Божественным привычкам Девы? Также нельзя на подмостках подражать ни бурям, ни сражениям. Между тем в театре уже весьма давно разыгрывались сражения; Бог и Богоматерь с одобрения Церкви выступали в сотнях представлений, и народ каждый год смотрел, как Спаситель появляется в роли главного действующего лица в священных ауто.

Что же касается Лопеса Пинсиано, то он с восторгом воспринял революцию, произведенную в театре Ф. Лопе де Вега (Félix Lope de Vega Carpio, 1562–1635). Выступая против тех, кто, как в Античности, полагал, что трагедия должна быть сплошь патетически возвышенной и серьезной, а комедии должны непрестанно вызывать хохот, Лопе де Вега мог бы сослаться на Пинсиано, который, в свою очередь, похоже, вспоминал Лопе де Вега, когда писал, что видел, как в превосходных комедиях испытывают страхи, плачут и даже умирают, а трагедии завершаются благополучно. Чтя Античность, Пинсиано превозносит новаторское сценическое искусство. Ему посвящена обширная глава, завершающая «Поэтическую философию». Разговор ведется в мадридском театре — коррале де ла Крус. Корраль навеивает автору мысли о благородстве сценической игры и желание дать отпор тем, кто считает, что творчество актера ниже других видов творчества. Пинсиано утверждает, что актеры, сочетая духовную и телесную выразительность, подражают добрым нравам и создают «притягательные и поучительные» («sabrosos y provechosos») образы благодаря повадкам, жестам, движениям тела, рук и ног, мимике глаз и рта, когда говорят, и хороши даже тогда, когда молчат.

Автор «Поэтической философии» считает, что искусство должно подражать природе, но под «подражанием» подразумевает не «тождество», а «сходство», причем весьма относительное. Так, он замечает, что некоторые актрисы выходят на подмостки в обуви с невероятно огромными подошвами, что пастухи, пастушки и землепашцы зачастую в спектаклях одеты так изысканно («tan galano»), что это может показаться неправдоподобным, но это соответствует правде театра, более прекрасной и праздничной (ведь на празднике или на свадьбе, подчеркивает Пинсиано, простолюдины могут предстать необыкновенно нарядными), чем в обычной жизни. Искусству надобно украшение — ornato, он вновь и вновь повторяет это слово.

Мы еще вернемся к рассуждениям Пинсиано, а пока отметим, как любовь к театру, бросающаяся в глаза в трактате «Лебедь Аполлона» (Cisne de Apolo, 1602) Луиса Альфонсо де Карвальо (Luis Alfonso de Carvallo, 1571–1635), переключается с нравственно-религиозным пафосом. Каноник собора в Овьедо, вступивший в орден иезуитов, Карвальо уверяет, что цель искусства — с любовью учить людей жить благой жизнью и поэт призван «сладостно воодушевлять и убеждать людей быть добродетельными» [Carvallo, 1958, t. II, p. 229]. Истинный Аполлон, покровитель муз, вдохновляющий на благое творчество, это, полагает Карвальо, Христос. Лебедь — это поэт, который, побуждаемый Аполлоном, восхваляет чистоту и благородство [Carvallo, 1958, t. II, p. 222–223] и порицает пороки [Carvallo, 1958, t. II, p. 223]. Лира услаждает тех, «кто плывет, направляясь к добродетели» [Carvallo, 1958, t. II, p. 223–224].

Писатель считает, что прекрасное раскрывается благодаря пламенному вдохновению. Ключевое понятие в его книге — «furoр poético» — «поэтическое неистовство». «Поэт, — читаем мы в «Лебеде Аполлона», — постигает гармонию благодаря воображению, воспаляющему его тело, как бывает при приступе гнева, и это воспламенение и пламенное неистовство... позволяют задумать и создать великое разнообразие произведений» [Carvallo, 1958, t. II, p. 216]. Автор трактата ценит то, что сейчас могли бы причислить к сонористической или аудиокультуре, постоянно прибегая к слову «sonogo» — «звучащий». Суть поэзии, как он считает, заключается в «sonora y admirable correspondencia» [Carvallo, 1958, t. II, p. 216] — «звучном и восхитительном согласии» [Carvallo, 1958, t. I, p. 90]. Мастерство выражается в «идеях, звуках, пропорциях». «Лебедь Аполлона» уделяет много

внимания сценическому искусству — искусству звучащего слова. Поэзия исключительно важна для людей: она спустилась с неба, чтобы приобщить живущих на земле ко всему лучшему — религии, цивилизации, культуре. Но в театре она особенно хороша: «Нельзя не любить те тончайшие и изобретательные слова и приемы, которые встречаются в нынешних комедиях» [Carvallo, 1958, t. II, p. 18]. Карвальо превозносит «пользу и благо, приносимые комедиями» [Carvallo, 1958, t. I, p. 24]. Очарованный спектаклями, он наслаждается в них всем, начиная с прологов, отдавая должное разнообразию сюжетов в этих вступлениях: «в них восхваляют и тишину, и числа, и черный и любой другой цвет» [Carvallo, 1958, t. II, p. 18]. Но, в отличие от Пинсиано, он подробнее разбирает не представление светской драмы в коррале, а Рождественское священное действо — красоту Младенца, звучность песен приветствующих его пастухов, выразительность игры Царей — Волхвов. Все действо кажется ему и трогательным, и веселым [Carvallo, 1958, t. I, p. 205–228]. Карвальо говорит о «человечном отношении Бога к людям» и вместе с тем считает, что поэт похож на лебедя, впрягшегося в колесницу Венеры, богини любви. Но служит он Аполлону — Христу, чья любовь избавила людей от проклятия первородного греха и открыла дорогу для спасения. То, что в гуманизме отчетливо обозначается христианское начало, этико-религиозный пафос — еще одно из свойств испанского Возрождения. И создатель лучшей испанской ренессансной «Грамматики» Антонио де Небриха (Antonio de Nebrija, 1444–1522) предполагал, что язык является основой религии, и использовал знание еврейского и греческого для толкования Библии, исправления неточностей в ее переводах, и три года спустя после издания «Грамматики», в 1495 году уверял, что хочет посвятить оставшуюся жизнь изучению Священного Писания...

Маркиз де Сантильяна (Íñigo López de Mendoza, Marquess de Santillana, 1398–1458) в «Письме дону Педро Португальскому» писал, что поэзия чтима потому, что внушает добродетель.

Хуан де Лусена (Juan de Lucena, 1430–1506) в диалоге «О блаженной жизни» (De vita beata, 1463) делает предметом дискуссии вопрос о том, совместимы ли добродетель и счастье. Один из собеседников, Фачио, следуя средневековой традиции, настаивает, что блаженство наступает только в загробном мире, а счастье в жизни земной — не более чем греховная иллюзия; его оппонент, Валла, уверяет, что добродетельный

человек в полную меру наслаждается праведной жизнью и на земле. В «Первом Демокрите» (1534) Хуана Хинеса де Сепульведы (Juan Ginés de Sepúlveda, 1490–1573) и в опубликованных в 30–40-е годы XVI века «Диалогах» спорящие разбираются, позволительно ли христианину поднимать меч и применять насилие по отношению к ближнему. Спор разгорается; припоминают, что одна из десяти заповедей гласит: «Не убий», — и указывают на ряд предупреждений Отцов Церкви против войны, но приводятся многочисленные цитаты из Библии и трудов богословов, утверждавших, что бывают справедливые войны. Особенно пылко об этом говорит старый солдат Алонсо Гевара, не раз сражавшийся за правое дело, и его слова переплетаются с приводимой в диалоге информацией о том, что христианские войска дали отпор туркам, угрожавшим Вене. В дебатах решающими оказываются не столько те или иные аргументы, сколько проверка практикой жизни [Roaro, 2017, p. 100]. В диалоге «Гонсало», посвященном таким животрепещущим для испанцев вопросам, как честь и благородство, гуманист Сепульведа отмечает: «Мы наблюдаем трусов и вырождков, которые рассматривают благородное происхождение как право пренебрегать своим долгом. Тех, что, наподобие Сарданапала, разбазаривают в борделях и в прочих злочных местах добро, добытое предками благодаря их доблести» [Roaro, 2017, p. 132]. И заключает: «Не добывается добрая слава пороками; лишь добродетель ведет к истинной славе» [Roaro, 2017, p. 137].

Цитируемые нами диалоги не имели слишком широкого хождения, но, напомним, Пинсиано рассказывает в трактате «Древняя поэтическая философия», что одну из глав сочинял, находясь в публичном театре-коррале де ла Крус в Мадриде. В этом театре шла в начале XVII века комедия Лопе де Веги «Дурочка» (1613, опубл. 1617), в которой звучали такие слова:

Любовь, сеньоры, это гений,
Тот дух, который мы зовем
Вселенским разумом. Лишь в нем
Источник всех людских свершений,
Всех наших помыслов и дел.
Любовь нам открывает дали.
Не от нее ли мы узнали

Нам предназначенный удел?
 Любовь божественна. Платон
 Так поучал; того же мнения
 И Аристотель. Вот суждение,
 Бесспорное для всех времен.
 Любовь рождает созерцанье,
 Приходит следом восхищенье
 И порождает размышленье.
 Итак, любовь родит познание.
 Любовь нам суть открыть сумела
 Ремесл, художеств и наук;
 Твореньем каждым наших рук
 Мы ей обязаны всецело.
 Любовь — живой воды струя,
 Путь к справедливости и счастью;
 Она своею небесной властью
 Дает законы бытия.
 Любовь, сплотив людей в народ,
 Жить учит мирно и достойно,
 И то, что разрушают войны,
 Она опять воссоздает.
 Любовь растит плоды земли
 И птички вдохновляет хоры;
 На океанские просторы
 Она выводит корабли.
 Любовь зовет к деяньям славы
 И указывает нам пример
 Изящных вкусов и манер.
 Любовь шлифует ум и нравы.
 Любовь поэзию открыла,
 Нас в царство музыки ввела
 И живопись изобрела.
 Любви живительная сила
 Волнует, будит и тревожит:
 Любовь — враг тупости и сна,
 И тот, к кому пришла она,
 Невеждой быть уже не сможет [Лопе де Вега, 1963, с. 103–104].

А ведь это не что иное, как изложение теорий ренессансных гуманистов. Поэтическое, яркое и ясное, доступное всем и каждому изложение. Это слышали не одиночки, а огромное множество испанцев, собиравшихся в публичных театрах в городах и поселках, по праздникам и будням. Это были самые разные зрители — гранды и плебеи, молодые и старые, мещанки и светские дамы. У актеров, произносивших монолог Лауренсьо, не было пособий по сценическому мастерству, и они порой признавались, что учатся выступать на подмостках по трактатам о риторике. Следовательно, они стремились, как учила риторика, донести каждое слово до сознания зрителя. И судя по тому, какой успех они имели, им это удавалось.

Идеи гуманизма воспринимались миллионами. Любая комедия Лопе де Веги и драматургов его круга являлась своего рода гуманистическим посланием: торжествовали ренессансные представления о верховной власти любви, о праве на свободный выбор, о возможности самостоятельно строить свою судьбу и т.п. Это все повсеместно слышали испанцы — публика, или, как ее тогда называли, «слушатели» — «oyentes». Можно с уверенностью сказать: труды гуманистов читали немногие, но к идеям и идеалам гуманизма благодаря звучавшему слову приобщалась едва ли не вся Испания!

Что возрождало испанское Возрождение

Принято считать, что Возрождение прежде всего означает реставрацию Античности. Так оно и было в Италии, но испанцы часто видели прекрасное прошлое не в древней Греции или Риме, а во время правления готов в их стране с IV по VIII век. Они творили мифопоэтическую легенду об этой поре, подчеркивая, что вторжение мусульман лишило страну свободы, которая, как они объявляли, счастливо царила до этого. Испанское Возрождение оказывалось в немалой мере «готским Возрождением». В таком виде оно было куда ближе учению Церкви, нежели стремление воскресить языческую Античность: готы были христианами и им приписывались соответствующие добродетели. Оказывалось, что самолюбие испанцев тешило ориентация не на Древний Рим, а на готов, его победивших. Преданность идеалу — черта, конечно же, ренессансная, и она свойственна испанской культуре никак не меньше, чем итальянской. Напрасны попытки доказать, что

в Испании не было Ренессанса, ссылаясь на то, что на иберийском полуострове в XV–XVI веках не наблюдается ни резкого разрыва со Средневековьем, ни тотального торжества светского мировоззрения, что не был основательно поколеблен авторитет Церкви и т.д. Но тем, кто придерживается подобных взглядов, следует напомнить, что мнение, будто Ренессанс полностью порвал со Средневековьем, отошло в прошлое. Возобладали суждения ученых, которые говорят о естественном и постепенном переходе средневековой культуры в ренессансную. Так, Питер Бурке (P. Burke) в фундаментальном исследовании «Европейский Ренессанс» пишет: «Индивиды и группы людей не способны полностью порвать с культурой, в которой они формировались... Следовательно, бесполезно проводить четкую разделительную линию между периодом, называемым “Средними веками”, и тем, что называют “Возрождением”» [Burke, 2000, p. 25]. Он указывает на то, что в Средние века богослов Гильом из Конша утверждал достоинство человека, опираясь на античных авторов. Другой философ, средневековый схоластик Иоанн Сольсберийский, превосходный знаток античной литературы, отстаивал ценность логики и культуры. Пауль Оскар Кристеллер (Paul O. Kristeller) отмечает близость ренессансного гуманизма и философской школы Шартра, существовавшей в XII столетии, и напоминает, что классическая латынь была языком средневековых школ, что в течение всего Средневековья знали Вергилия, Овидия, Сенеку и Цицерона, что, с другой стороны, в эпоху Возрождения не сворачивалось, а усиливалось изучение теологии и канонического права, что ренессансные гуманисты заново переводили Новый Завет и Псалмы и превозносили Отцов Церкви. В частности, испанец Хуан Луис Вивес, друживший с Эразмом Роттердамским и Томасом Мором, пишет филологический комментарий к «Граду Божьему» Блаженного Августина [Kristeller, 1982, p. 39–104].

Но, пожалуй, лучше всего о плавности перехода от Средневековья к Возрождению свидетельствует готическое искусство. Готика предвещает Ренессанс радостной цветовой гаммой, заметной не только в живописи, но и в архитектуре храмов с богато раскрашенными колоннами и гобеленами. «Откровение Иоанна Богослова» или «Апокалипсис» готика трактует не как сумрачайшее пророчество, а как благовест о том, что небесный Иерусалим будет водружен на земле [Camille, 2005, p. 28–29].

Готика — сдвиг в искусстве, связанный с важными сдвигами в экономике и в устройстве общества, с ростом городов, с развитием торговли, открытием университетов, с интересом к естествознанию и античной философии...

Это не значит, что те, кто указывал на радикальное размежевание Ренессанса со Средневековьем, были во всем неправы, но слишком резкое противопоставление эпох тоже не кажется убедительным. Переход от Средневековья к Ренессансу и в Испании был куда важнее, чем обычный переход от одного столетия к другому; стало ясно, что какие-то тенденции Средневековья зашли в тупик, хотя какие-то продолжали успешно развиваться. Стремясь взойти на небывалые вершины, художники Возрождения освобождались от того, что им казалось балластом, но берегли то, что по-прежнему давало им силы, — к примеру, продолжали прибегать к аллегорико-символической образности. Что-то в средневековом искусстве отвергалось, что-то переосмысливалось, что-то «домысливалось». Возникла своего рода обширная пограничная полоса, в которой иногда невозможно определить, какое явление находится по ту или иную ее сторону. В поздний период готики многочисленных мадонн трудно отличить от Небесных Цариц в живописи Ренессанса.

При наступлении Ренессанса следует говорить не о полной смене идей, а о том, что те или иные из давно существовавших взглядов становились небывало популярными. Так, у ренессансных авторов стали общим местом рассуждения о достоинстве человека: этому посвятил внушительный трактат Дж. Пико делла Мирандола (1463–1494), а Марсилио Фичино (1433–1499) в книге «Платоновская теология» (1474) называл человека «великим чудом». Однако и святой Григорий Нисский (ок. 335–394) писал, что человеком следует восхищаться, и у него в Средние века были единомышленники, хотя чаще говорилось о слабости, греховности и порочности людей, и авторитетным было высказывание Лотарио де Конти (1161–1216), ставшего папой Иннокентием III, опубликовавшего в 1195 году трактат под красноречивым названием «О презрении к миру, или О ничтожестве человека».

В Испании влиянию ренессансной Италии, помимо прочего, способствовало присоединение в 1442 году Неаполя к Арагону. Знаменательно, что король Арагона Альфонсо V (1396–1458) въехал

в Неаполь — столицу испанского вице-королевства — на позолоченной колеснице, напоминающей о триумфах в древнем Риме. Он будет тратить баснословные суммы на поддержку итальянских ученых, писателей и художников, и их произведения начнут распространяться на Пиренейском полуострове. Стали говорить, что Альфонсо V завоевал итальянские земли для испанской короны и подчинил испанцев итальянской культуре.

Но подчинил не полностью. Испанцы изучали итальянцев не только потому, что заинтересовались чем-то чужим, но и потому, что находили у них нечто свое. Своим им казалось то, что ряд итальянцев продолжал опираться на христианские ценности; настояраживало же испанцев то, что в Италии пристрастие к Античности нередко оборачивалось воскрешением языческого мироощущения. Олимпийские боги, на которых итальянцы чуть ли не молились, то и дело претерпевали в Испании коренные метаморфозы. Крупнейший испанский труд по мифологии, ставший настольной книгой писателей и художников Ренессанса и барокко, «Тайная философия» (*Philosophia secreta*) Переса де Мойи (Juan Pérez de Moya, 1512?–1596), изданная в 1585 году и переиздававшаяся в 1599, 1611, 1628, 1673 годах, имеет подзаголовок: «Здесь под вымышленными историями содержится полезное учение». Подчеркнуто тем самым, что древние мифы — вымыслы, а «полезное учение» (или «тайная философия») отождествляется с христианской мудростью и священными заповедями. В V главе «полезного учения» помещены истории, которые «побуждают людей бежать от пороков и следовать добродетели», в VII главе находятся сказания, которые «подвигают человека жить в страхе Божьем». Миф об Аполлоне и Дафне истолкован как хвала непорочности, которую хранила девушка и т.п. И во многих других случаях в Испании языческие божества и мифы подвергались аллегорической и морализаторской интерпретации в такой мере, что «сам Христос мог ассоциироваться или даже идентифицироваться с Гераклом, воспринимаемым преимущественно как воплощение добродетели (*virtud*) в самом широком смысле слова» [López Pielow, 2019, p. 144].

Добродетельный Геракл — непривычный образ, но испанцы склонялись к тому, что его сила заключена прежде всего в крепости

духа, и классическое *virtu* — по-испански *virtud*, — конечно, означает и доблесть, но прежде всего это добродетель.

Тому были исторические причины.

Почти восемь веков длившаяся борьба с маврами осознавалась как освобождение и от иностранцев, и от иноверцев, и как воинское, и как религиозное деяние. Крупные средневековые конгломераты рыцарей были военно-религиозными образованиями, и это двуединство оказалось особенно значимым для Испании. Считалось, что рыцари вели священную войну, они сближались, а порой и отождествлялись со святыми. Подчеркивалось, что святые Георгий и Мартин Турский были воинами. В 58 главе II тома «Дон Кихота» (1615) герой М. Сервантеса (1547–1616) называет апостола Павла странствующим рыцарем и заключает, что и святые, и рыцари равно отличились в сражениях, святые на божественный лад, а рыцари — на лад человеческий.

Обратимся сначала к героям рыцарских романов, безоговорочно завоевавших всю Испанию. Их здесь в XVI веке было создано более пятидесяти. Они издавались и переиздавались, ими бойко торговали, их тиражи росли, ими увлекались дворяне, горожане и более-менее состоятельные поселяне, военные, судебские, священники, монахи и монашки, будущие святые Игнатий Лойола и Тереза Авила. Грамотные читали их неграмотным, что было древним обычаем. В «Дон Кихоте» Сервантес рассказывает, как в жаркий полдень, в час отдыха жнецы собираются вокруг соседа, читающего вслух рыцарский роман.

Казалось бы, рыцарь — явление Средневековья, утрачивающее в эпоху Возрождения свое значение. И действительно, могущественнейшие и во многом самостоятельные рыцарские ордена лишаются автономии при Фердинанде Католическом (1452–1516), добившемся в конце XV века от Святого престола буллы, объявляющей короля Великим Магистром всех орденов. При Карле I (1500–1558) в 1523 году учреждается Совет орденов, знаменующий установление полного государственного управления над ними, и рыцари юридически и фактически превращаются в слуг короны.

Но действующие лица рыцарских романов сохраняют гордую независимость и выглядят отнюдь не как пришельцы из средневекового прошлого, а как порождения новой гуманистической эры. Они покоряют бескрайние просторы, побеждают любые невзгоды, злых

великанов, коварных чародеев и чародеек, переносятся из страны в страну, с континента на континент, ведомые любовью, честью и верой; и это говорит о разнообразных и прекрасных свойствах человека. При всей своей удали, герои рыцарских романов чутки и благовоспитанны, то и дело подчеркивается их куртуазность — *cortesía*. Многим испанским создателям рыцарского эпоса было знакомо одно из ключевых сочинений Возрождения — «Придворный» (II Cortegiano), опубликованное в 1528 году произведение итальянского гуманиста Бальдассаре Кастильоне (1478–1529), в 1534 прекрасно переведенное на испанский язык Хуаном Босканом (Juan Boscán Almogáver, 1490–1542) и выдержавшее 17 переизданий до конца XVII века! «Придворный» — название, требующее пояснения: речь у Кастильоне идет об идеальном человеке Возрождения, соединяющем изысканную культуру — любовь к литературе, умение предаться музыке, танцам, сочинению стихов, утонченным беседам, — и *virtu* — добродетели и доблести. Иначе говоря, речь идет о рыцарственности и куртуазности в гуманистическом понимании.

Подобное можно сказать и про героев испанских рыцарских романов. Им присуще мужество и нежность; эти богатыри, косая сажень в плечах, грозные силачи, вырывающие дерево с корнем, оказываются деликатнейшими существами. Даже на поле боя они подчиняются правилам этикета: перед тем как уничтожить врага, рассыпаются перед ним в любезностях. Они готовы убить противника, но не нанесут ему душевную рану, не унижат его.

Рыцари в романах остерегаются скомпрометировать других и себя в чужих глазах, они чувствуют себя на арене истории, на просторах Великого Театра Мира; им в высшей степени присуще сознание публичности существования. Их жизнь — жизнь напоказ, они хотят вызвать всеобщее одобрение, соревнуясь в том, чтобы быть — и слыть! — лучшими из лучших. Соотносят себя с идеалом, равняются на него, стремятся во всем и всегда ему соответствовать. А чтимый ими идеал предполагает не чванство, а скромность. Повторяющийся в испанских рыцарских романах мотив — рыцарь стесняется признаться, что совершил замечательный подвиг, и какой-нибудь трус присваивает его славное деяние. Герои церемониально преклоняются перед другими рыцарями и, конечно же, перед дамами. Закаленные в горниле

кровавых сражений воины отличаются трепетной предупредительностью, бережным тактом и рафинированностью.

Уже в заложившем основы жанра «Амадисе Гальском» (1508) Гарси Монтальво (Garci Rodríguez de Montalvo, ок. 1450 — ок. 1505) юному герою прелестная девочка, дочь императора, велит выбрать прекраснейшую из дам, и он немедленно объявляет ее королевой красоты. «Амадис», в котором изысканные жесты и изысканные слова следуют друг за другом, станет в ряде стран учебником галантного поведения. К середине XVI века эlegantность рыцарей в романах будет удивлять не меньше, чем чудеса, творимые добрыми или злыми волшебниками. Прекрасный пример — «Бельянис Греческий» (Belianís de Grecia) Херонимо Фернандеса (Jerónimo Fernández). Две первых его части, опубликованные в 1545 году, так полюбились испанской публике, что в 1564, 1579, 1580 и 1587 годах появились их переиздания; третья и четвертая части вышли в свет уже после кончины автора в 1579 году. Император Карл V настолько увлекся первыми томами «Бельяниса», что их ему прочитали вслух два раза подряд. В VI главе I тома «Дон Кихота» сочинение Фернандеса изабавлено, по воле Сервантеса, от сожжения на костре вместе с книгами, которые священник и цирюльник сочли вредоносными.

Сын греческого императора Бельянис — во всех отношениях типичная фигура в ряду рыцарей. Он разит наповал великана Галиандра Ужасающего (Galiandro el Pavoroso), налетает на врага, нанося «жесткие, яростные и мощнейшие удары» так, что монстр падает с лошади, а затем разрубает его шлем, нанося глубокую рану в голову. Но он не добивает поверженное, истекающее кровью чудовище, а требует, чтобы Галиандр поклялся, что отныне будет служить дамам и девицам и защищать их. В битве с тремя мерзкими братьями-великанами он крушит их одного за другим и готов, охваченный «превеликим гневом», лишить их жизни, но щадит их по просьбе побежденного им же четвертого брата.

Даже самые страшные великаны, как Брадамон в третьем томе «Бельяниса», бывают обходительными («*cortés y comedido*»), рыцари же являют все новые чудеса вежливости [Martin Romero, 2021, р. 85–113]. Главная сюжетная линия романа — соперничество между Бельянисом и персидским принцем Перинеем, оспаривающим право получить руку принцессы Вавилонской Флорисбелы. Конечно же,

в решающем поединке в испанском романе берет верх христианский принц — и тут же любезно просит прощения у перса за то, что победил его. Ученый юрист, гуманист Фернандес вновь и вновь подчеркивает неслыханную любезность своих героев и героинь. Когда магическая колесница похищает дам и переносит в неведомое место, принцесса говорит дамам свиты, что она рада оказаться с ними в темнице, раз ее окружают такие милые подруги. Императрица выражает сожаление, что лишилась возможности провести время в плену в столь прекрасном обществе. Принцесса Кларистея пытается увлечь героя своими чарами, и Бельянис находит форму самого что ни на есть необходимого отпора: де он столь ничтожен по сравнению с ней, что справедливость запрещает ему посягать на ее высоту... Когда же Арминда благодарит героя за то, что он защищает ее, Бельянис отвечает, что это он должен благодарить ее за то, что она позволяет ему защищать ее.

В целом испанские рыцарские романы — это свидетельство торжества Возрождения, о котором Норберт Элиас писал, что все большая цивилизованность в них неотделима от развития духовной культуры. Куртуазность, *cortesía*, противостоит в них плебейству, *villanía*, но речь прежде всего идет об аристократизме духа, а *villanía* подразумевает не столько социальное положение, сколько духовную неразвитость или дикость.

Чудесные миры и персонажи испанских рыцарских романов

Рыцарство, созданное испанскими гуманистами, чтит христианские заповеди. Гипертрофированное смирение героев-храбрецов — знак того, насколько они чужды гордыне, греху Люцифера. Но раскрывается и чувственность любви. В изданном в 1511 году сочинении неизвестного автора «Пальмерин Оливский» описано счастливое соединение одного из рыцарей со своей возлюбленной, прямо сказано, что у Триней стало дрожать все тело при виде красоты Ауренсиды и он упал с ней на ложе, словно потеряв рассудок, что Ауренсида взяла его голову в руки, покрыла ее страстными поцелуями и сказала Тринею такие слова, что он, позабыв и о Господе и о Богородице, быстро сбросил с себя все одежды, возлег с Ауренсидой, заключил ее в объятия и превратил из девушки в женщину. Ренессансной оказывается в рыцарских романах и трактовка природы: возникают изумительные

пейзажи, неведомые средневековому искусству. Герои «Пальмерина Оливского» попадают в место, где густо растут деревья, источающие приятнейший аромат, журчат фонтаны и множество птиц так сладко поют, что пришедшие испытывают превеликую радость. Красота природы сочетается с красотой людей: во «Флораманте Кельнском» (1518–1524) Херонимо Лопеса (Jerónimo López) возле фонтана среди роз и цветущих трав девушка «несказанной красоты» нежно поет, сопровождая себя на арфе.

Рыцарский роман оказывается созвучным рожденному Ренессансом пасторальному роману, превозносящему прекрасную природу и прекрасных людей, живущих под ее сенью в согласии с ее законами. Образцы пасторального жанра на испанском языке — «Диана» («Семь книг Дианы», *Los siete libros de Diana*, 1559) Хорхе Монтемайора (Jorge de Montemayor, 1520–1561) и «Галатея» (*La Galatea*, 1585) Сервантеса. Пастухами герои этих книг являются лишь по одежде — это образованные люди, в чьих речах немало отсылок к классической древности, Данте, Петрарке, Гарсиласо де ла Вега и т.д. В пасторальных ренессансных творцах изображают их в стилизованном виде, изящно простодушными и пленительно непосредственными. Окруженные чарующими рощами и гротами в краю, где обитают не только звонкие птицы и ластвующие к ним звери, но и музы и нимфы, они живут праздничной и праздной жизнью, ведя одухотворенные беседы, слагая песни, предаваясь любви и устремляясь к гармонии. Если к ним забредает рыцарь, то он чувствует себя в своей стихии...

Но в рыцарских романах чарует не только природа, но и мир в целом. Их место действия — не экстерриториальные аркадские уголки пасторалей, а бескрайние просторы, в которых сталкиваются добрые и демонические чары, пророки и вещуньи, карлики и исполины. Дикари приносят человеческие жертвоприношения; строят козни богопротивные колдуньи, вроде обросшей волосами Масатрии или знахарки Обелии в романе неизвестного автора «Полиндо» (1526), герой которого, нумидийский рыцарь, похищен феями, а затем отправляется в Македонию, участвует в турнирах вместе с Купидоном, Ахиллом и Гектором, завоевывает сердце принцессы, добыв золотые яблоки в саду Юноны, охраняемом рогатым клыкастым монстром. Встречаются, однако, в романах и добрые гиганты — в испанских версиях «Ланцелота озерного», в «Амадисе» и т.д. Меньше внимания

уделяется карликам — то верным слугам и добрым оруженосцам, то злоязычникам и предателям. Волшебные свойства сообщаются предметам — чаше, из которой не удастся попить неверной жене [Cuesta Torre, 2014, p. 338–339], или разрубленному щиту, который восстанавливается, когда соединяются любящие. Фея Моргана, мудрая целительница, может оказаться распутной. Чародейки изготавливают напитки, возбуждающие или упрямляющие эротическое влечение, некоторые из них пользуются полной сексуальной свободой, другие же бесспорно добродетельны. Доброе и злое колдовство сталкиваются в романе неизвестного автора «Дон Тристан Леонисский» (Tristan de Leonís, 1501), испанской версии французских повествований о Тристане и Изольде: ворожея пленяет отца героя, короля Мелиадуха, и заставляет его забыть о беременной супруге, но Мерлин указывает рыцарям на башню, где он обитает с похитительницей, они освобождают его и отрубая ей голову. Другая чаровница похищает короля Артура и держит его в замке под охраной пятидесяти стражей, грозя убить его, если он с ней не обвенчается, но Тристан одолевает ее, и она отправляется в ад, а ее замок сгорает дотла. Коварная дама с говорящим именем Похотливая (Laciva) в «Флоризеле Никейском» (Florisel de Niquea, 1532) Фелисиано де Сильвы (Feliciano de Silva, 1491–1554) прибегает к музыке — задолго до «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого музыка в этом романе оценивается как пагубно чувственное искусство.

Воображение будоражили и прочие магические фигуры, вроде Демонического Фавна в «Зерцале рыцарей» (Espejo de caballerías, 1527) Педро Лопеса де Санта Каталины (Pedro López de Santa Catalina). Или существ, вроде гиппогрифа, состоящих из разных животных и птиц, а также двуглавых и трехглавых драконов. Волшебные корабли несут с огромной скоростью героев на разные континенты, как делают это и повозки, в которые впряжены грифоны.

Это только совсем небольшая часть магических образов в испанских рыцарских романах, в которых к тому же описаны и летающие острова, и говорящие кони — все изумительно в чудесном мире.

Вера в невероятное, в сказочное могущество человека — ренессансная вера. Подводя итоги тому, о чем шла речь, можно сказать, что важнейшие черты испанских рыцарских романов — изображение доблестных деяний, благородства преданных идеалам героев, творящих

счастливую судьбу на прекрасной земле прекрасных людей, — это существенные черты искусства Возрождения.

Возрождение тем самым возрождало героический дух и одновременно, как мы увидим, утверждало, что этот дух доподлинно, реально присущ испанцам.

Великая история

Читатели испанских рыцарских романов наслаждались колоритными небылицами, неправдоподобными сюжетами. Но они жадно тянулись и к рассказам о реальных подвигах, их привлекали не только неведомые страны, но и история собственной страны. И она представляла не менее поразительной, чем вымыслы о какой-нибудь мифической Трапезундии. Ренессансная устремленность к идеалу часто проецировалась на прошлое, но, как уже отмечалось, не на античное прошлое, а, как увидим, на прошлое собственного народа.

Искусство откликалось на эту жажду приобщиться к славе Испании; оно энергично и успешно развивало национальное самосознание. Можно сказать, что это была своего рода триумфальная рекламная акция: Испания преподносилась в самом интригующем и захватывающем виде. Происходило нечто поразительное: творцы испанского Возрождения, не сговариваясь, но столь дружно, будто действовали по заранее намеченному плану, возрождали историю Испании — всю историю, без пробелов, не пропуская ни одного из существеннейших ее моментов.

Прежде всего это делало сценическое искусство. Это был настоящий подвиг — показать все знаменитые подвиги, совершенные за века.

Приведем неполный перечень произведений для сцены об этом и увидим, что театр охватывал все периоды былого. Справа указано время, когда происходит действие исторической драмы, слева время ее издания, если его можно установить.

Римский период

Сервантес. Нумансия (ок. 1581–1585) — II в. до н.э.

Лопе де Вега. Вознагражденная дружба (La amistad pagada, ок. 1599–1604) — I в. до н.э.

Рохас Соррилья. Осажденная Нумансия (Numancia cercada, ок. 1634) — II в. до н.э.

Царство готов

Лопе де Вега. Бамба (Bamba, ок. 1597–1604) — VII в.н.э.

Лопе де Вега. Последний гот в Испании (El postrer godo en España, 1599–1600) — VIII в.

Начало Реконкисты

Лопе де Вега (?). Девушки из Симанкаса (Las doncellas de Simancas) — VIII в.

Луис Велес де Гевара. Заря и солнце (El alba y el sol, после 1605) — VIII в.

Лопе де Вега. Пастух из Мораньи (El vaquero de Moraña) — конец VIII в.

Расширение Реконкисты

Хуан де ла Куэва. Освобождение Испании Бернардом дель Карпио (La libertad de España por Bernardo de Carpio, ок. 1579–1583) — VIII–IX вв.

Лопе де Вега. Луга Леона (Las prados de Leon, 1597–1608) — конец VIII в.

Лопе де Вега. Знаменитые астурианки (Las famosas asturianas, 1610–1612) — VIII–IX вв.

Лопе де Вега. Тельосы из Менесес (Los Tellos de Meneses, 1620–1628) — IX в.

Возникновение Кастильского государства

Хуан де ла Куэва. Семеро инфантов Лары (Los siete infantes de Lara, 1579–1583) — X в.

Матос Фрагосо. Предатель собственной крови (El traidor de su sangre) — X в.

Кастилия и Леон в разгорающейся Реконкисте

Велес де Гевара. Горянка из Астурии (La montanesa de Asturias, 1613–1614) — X в.

Мира де Амескуа. Нет ни счастья, ни несчастья (No hay dicha ni desdicha, ок. 1628) — X в.

Лопе де Вега. Бастард Мударра (El bastardo de Mudarra, 1612) — конец X в.

Лопе де Вега. Бенавидессы (Los Benavides, 1600) — начало XI в.

Перес де Монтальван. Почетное бесчестье (La deshonra honrosa) — начало XI в.

Было еще по крайней мере 15 драм, посвященных борьбе Кастилии и Леона с маврами в XI веке. О сражениях царства Наварры в это же время созданы драмы «Отомщенное свидетельство» (El testimonio

vengado, 1596–1631) Лопе де Веги, «Граф дон Санчо Ниньо» (El conde don Sancho Niño) Луиса Велеса де Гевары (Luis Vélez de Guevara, 1579–1644) и др.

Правлению Альфонсо VII, короля Кастилии с 1135 по 1157 год, посвящено по крайней мере 8 драм («Лучший алькальд король», ок. 1620–1623, Лопе де Веги и др.); царствованию Альфонсо VIII (1158–1214) — 7 драм («Заслуженная корона», 1603, Лопе и др.). Католические короли выступают в 13(!) драмах («Наибольшая добродетель короля», опубл. 1637, Лопе де Веги, «Горькая мука», «Завоевание Орана», ок. 1618–1619, Луиса Велеса де Гевары и др.). Карл V (король Испании с 1516 по 1556 год) действует в 25 драмах, Филипп II (годы правления 1556–1598) в 35 [Matas Caballero, 2015]! Отдельным историческим событиям также было посвящено множество произведений: так, событиям 1492 года — «Новый мир, открытый Христофором Колумбом» (1598–1603) Лопе де Веги; 1525 года — «Сражение при Павии, и Пленение короля Франциска I» в двух частях Кристобала де Монроя-и-Сильвы (Cristóbal de Monroy y Silva, 1612–1649); 1518–1549 годы охвачены в «Доблестном испанце, или Первом в своем доме, Эрнанде Кортесе» Гаспара Давилы (?–1648); 1525 год — в «Осаде Павии» Франциска де Таррега (Francisco Agustín Tárrega, 1554–1602); 1527–1538 годам посвящен «Карл V во Франции» (1604) Лопе де Веги; 1520–1547 годам — «Доблестный Сеспедес» Лопе де Веги. На подмостках возникали и недавние славные дела: события 1556–1588 годов отражены в созданных Лопе де Вегой «Испанцах во Фландрии» (опубл. 1625), в «Покоренном арауканце» (опубл. 1625), «Маркизе де Навасе»; 1594–1596 годов — в «Повстанцах во Фландрии» (опубл. 1634) Луиса Велеса де Гевары и др.

Наконец, «Новая победа маркиза де Санта Крус» — драма, написанная Лопе де Вегой в 1604 году, восхваляет сокрушительную атаку испанцев на казавшуюся неприступной крепость турок на греческом острове Лонго, предпринятую всего за несколько месяцев до того, как об этом узнал писатель. Драму «Новая победа дон Гонсало де Кордова» Лопе де Вега завершил, согласно его пометке в рукописи, 8 октября 1622 года, а описанное в ней сражение во Фландрии произошло 29 августа в этом же году.

Обилие исторических драм было жадно востребовано зрителем. Завоевание чужих бескрайних просторов побуждало испанцев

гордиться собой; обращение в христианство обитателей множества стран способствовало укоренению идеи об исключительной миссии их собственной страны в божьем мире; история Испании воспринималась как священная история. Утопические черты приобретал не древний Рим, а собственное прошлое — то, что творилось и в пору царствования готов, и в пору Реконкисты.

Желание воскресить собственное прошлое, то, что мнилось как время богатырей, подвижников, чистых душой людей, сказывалось и в том, что в художественный обиход стали возвращать древний кастильский язык — *el lenguaje antiguo*. Давно уже заметили, — да это и бросалось в глаза — что с самого начала ренессансной драматургии, с эклога Хуана дель Энсины (Juan del Encina, 1468–1529) простонародные действующие лица, а позднее и «bobos» («простаки»), и шуты употребляют заведомо архаический, вышедший из употребления язык — *sayagués*. В *sayagués* архаика была гротескной, потешной, — но явно проявлялась и тогда, когда в романах и в сочинениях для театра архаическая речь стала звучать в устах бесспорно притягательных лиц.

Для большинства итальянских гуманистов древний Рим был своего рода воспоминанием о желанном будущем. Говорить и писать на «языке Рима», классической латыни, означало для них жить жизнью великой империи. Только латынь, наряду с древнегреческим, они признавали подлинно цивилизованной речью. Для Леонардо Бруни (1370–1444) или Леона Баттиста Альберти (1404–1472) то, что латынь не является единственным языком всей Европы, представлялось бедствием. Они сокрушались из-за того, что латынь заменяют местные романские языки, которые они презирали как варварские; Лоренцо Валла заявлял, что только одна латынь всегда воспитывала свободных людей, удаляя их от дикости, и вела к расцвету искусств и наук. И в Испании образование в университетах велось на латыни, гуманисты также совершенствовались в этом языке, стремясь приблизиться к стилю классических образцов. Но художественная литература Пиренейского полуострова уже в XIV веке желает избавиться от латинизмов и все чаще отказывается подражать произведениям римской Античности, прибегая к разговорному испанскому, используя народные обороты речи, пословицы и поговорки. Адепты местного языка утверждают, что он обладает не меньшими достоинствами, чем латынь, и даже

оказывается выразительнее языка Цицерона. Труды о языке: «Искусство трубадуров» (Arte de Trobar, 1433) Энрике де Вильены (Enrique de Villena, 1384–1434), «Всеобщий словарь латыни и романского языков» (Universal vocabulario en latín y en romance, 1490) Алонсо де Паленсии (Alfonso Fernández de Palencia, 1423–1492) и, наконец, «Грамматика кастильского языка» (1492) Антонио Небрихи — открывают богатство родной речи и устанавливают ее структуру, морфологию и четкие ее закономерности — то, что казалось присущим только латыни.

Этапным в эволюции языка оказывается появившаяся на рубеже XV–XVI веков «Селестина» Фернандо Рохаса (Fernando de Rojas, 1465/1473–1541) с удивительно колоритной, то лирически-возвышенной, то площадно-грубой, то степенной, то карнавально-гротескной речью. Испанский язык не перестанет плодотворно разрабатывать в разных сферах. Так, Луис де Леон (Fray Luis de León, 1528–1591), автор изумительных глубоких и прозрачных стихотворений на родном языке, в посвящении к третьей книге «Имен Христа» (Nombres de Cristo, 1585) отстаивает право создавать богословские сочинения на испанском. А так как теология считалась наукой наук, Луис де Леон фактически утверждал, что испанский пригоден для рассуждений о самых серьезных предметах. И его превосходные переводы «Книги Иова» и «Песни песен» (1561) показали, что великие тексты звучат на кастильском не менее прекрасно, чем на латыни. Оттачивали испанский и такие гуманисты, как Альфонсо де Картахена (Alfonso de Cartagena, 1384–1456). Все былое, считал Картахена, должно идти на пользу испанской нации, и в своих письмах о рыцарстве и в трактате «Доктрина рыцарей» (Doctrina de los caballeros, 1444, опубл. 1487) он предлагает опираться не на итальянские, а на национальные образцы (свод законов «Семь частей» Альфонсо X (1221–1284) и др.), и пишет богословского толка сочинение, «Апологию псалма» — «Господь, просвещение мое» (Псалмы, 26, 1) на испанском (1449–1450).

Заключение

Предпочтение родного языка, предпочтение родной истории вело к тому, что в Испании в конце XVI — начале XVII века случилось нечто уникальное: в течение каких-нибудь 15–20 лет все желающие могли посмотреть — и смотрели в театре захватывающие драмы про всю историю страны от Античности до последних лет, познакомились с ней, в сущности, целиком, глава за главой, видели как она протекает в течение семнадцати столетий.

История может быть пылящимся складом или свалкой фактов и может стать, если воспользоваться выражением Сенеки, достоянием души. Таким достоянием она стала для испанцев благодаря спектаклям и романсам. Но и этого мало. Сказать, что история обретала на сцене новую жизнь, было бы полуправдой. Происходила волшебная реанимация? И это было бы недооценкой того, что совершил театр; потому что до замечательной череды постановок для народа многое в истории вовсе не существовало. Так что можно сказать, что сцена не обновляла, а рождала историю. Театр доказал, что она — живой, длящийся по сей день процесс: зрители, глядящие на постановки про исторических деятелей, постигали, что они сами являются историческими личностями и в той или иной мере творцами истории. Ренессансная максима «Человек — творец своей судьбы» дополнялась утверждением, гласящим, что история — результат коллективного творчества. Опять-таки, отметим, что такие драмы, как «Нумансия» (1585) Сервантеса и «Фуэнте Овехуна» (1612–1614, опубликовано 1619) Лопе де Веги, где героями являются весь город и вся деревня, знаменательны для испанского искусства. В спектаклях тексты драматурга дополнялись текстами, сочиненными самими актерами, так что постановки тоже были плодами коллективного творчества. Но подробное рассмотрение исторических драм станет предметом следующей работы.

Список литературы:

- 1 *Lope de Bera* Ф. Дурочка / Пер. М. Донского // *Lope de Bera* Ф. Собрание сочинений: В 6 т. / Сост. Н. Томашевский. Т. 4. М.: Искусство, 1963. С. 173–334.
- 2 *Burke P.* El Renacimiento Europeo. Barcelona: Crítica, 2000. 256 p.
- 3 *Camille M.* Arte gótica: Visiones gloriosas. Madrid: Akal, 2005. 192 p.
- 4 *Carvallo L.A., de.* Cisne de Apolo. Madrid: CSIC, 1958. Т. I. 292 p. Т. II. 246 p.
- 5 *Cuesta Torre M.L.* Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías // Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento / Eds. E.L. Alberola, A. Montaner Frutos. Universidad de Salamanca, SEMYR, 2014. P. 325–366.
- 6 *Kristeller P.O.* El pensamiento renacentista y sus fuentes. México: Fondo de cultura económica, 1982. 366 p.
- 7 *López Pielow F.* De los mitos clásicos al discurso del Barroco: paralelismos entre Ovidio y Calderón de la Barca // Los pre-textos del teatro áureo español: Condicionantes literarios y culturales / Eds. G. Artnscheidt, M. Tietz. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2019. P. 143–160.
- 8 *Martin Romero J.* La cortesía verbal en los libros de caballerías: El caso de *Belianís de Grecia* // Bulletin Hispanique. 2021. W. 123–1. P. 85–113. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12309>.
- 9 *Matas Caballero J.* “La fuerza de las historias representadas”. Reflexión sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro // Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del XVI Congreso Internacional / Eds. I. Roune Soupault, P. Maunier. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4553>. URL: <https://books.openedition.org/pup/4553> (дата обращения 15.05.2025).
- 10 *Rico F.* El sueño del humanismo. Madrid: Alianza, 1993. 202 p.
- 11 *Roaro J.* El humanismo renacentista español de los siglos XV y XVI, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud: Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2017. 244 p.
- 12 *The Renaissance Philosophy of Man* / Ed. by E. Cassirer, P.O. Kristeller, J.H. Randall Jr. Chicago: University of Chicago Press, 1948. 404 p.
- 13 *Vives J.L.* De ratione dicendi / Ed.L. Riber. Pennsylvania State University, 1967.

References:

- 1 Lope de Vega F. Durochka [The Fool], transl. M. Donskoi. Lope de Vega F. *Sobranie sochinenii: V 6 t.* [Collected Works: In 6 vols.], comp. N. Tomashevsky. Vol. 4. Moscow, Iskustvo Publ., 1963, pp. 173–334. (In Russian)
- 2 Burke P. *El Renacimiento Europeo*. Barcelona, Crítica, 2000. 256 p.
- 3 Camille M. *Arte gótica: Visiones gloriosas*. Madrid, Akal, 2005. 192 p.
- 4 Carvallo L.A., de. *Cisne de Apolo*. Madrid, CSIC, 1958. T. I. 292 p. T. II. 246 p.
- 5 Cuesta Torre M.L. Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías. *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. E.L. Alberola, A. Montaner Frutos. Universidad de Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325–366.
- 6 Kristeller P.O. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México, Fondo de cultura económica, 1982. 366 p.
- 7 López Pielow F. De los mitos clásicos al discurso del Barroco: paralelismos entre Ovidio y Calderón de la Barca. *Los pre-textos del teatro áureo español: Condicionantes literarios y culturales*, eds. G. Artschheidt, M. Tietz. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2019, pp. 143–160.
- 8 Martín Romero J. La cortesía verbal en los libros de caballerías: El caso de *Belianís de Grecia*. *Bulletin Hispanique*, 2021, w. 123–1, pp. 85–113. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12309>.
- 9 Matas Caballero J. “La fuerza de las historias representadas”. Reflexión sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del XVI Congreso Internacional*, eds. I. Roune Soupault, P. Maunier. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4553>. Available at: <https://books.openedition.org/pup/4553> (accessed 15.05.2025).
- 10 Rico F. *El sueño del humanismo*. Madrid, Alianza, 1993. 202 p.
- 11 Roaro J. *El humanismo renacentista español de los siglos XV y XVI, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud: Tesis doctoral*. Universidad de Salamanca, 2017. 244 p.
- 12 *The Renaissance Philosophy of Man*, eds. E. Cassirer, P.O. Kristeller, J.H. Randall Jr. Chicago, University of Chicago Press, 1948. 404 p.
- 13 Vives J.L. *De ratione dicendi*, ed. L. Riber. Pennsylvania State University, 1967.

УДК 2; 94
ББК 71

Шамилли Гюльтекин Байджановна

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

Ключевые слова: Низами, Хосров и Ширин, еврейско-персидская рукописная книга, реконтекстуализация, государство Сефевидов, художественная миниатюра

Шамилли Гюльтекин Байджановна

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера*

* Благодарю коллегу Розу Ашкенази (ИЛИ РАН), открывшую для меня прекрасный мир иллюстрированной рукописной еврейско-персидской книги, а также коллег — Лидию Чаковскую, Александра Преображенского и Екатерину Сальникову за ценные советы и замечания, высказанные во время обсуждения работы 13 ноября 2024 года в Государственном институте искусствознания.



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-44-79

Для цит.: Шамилли Г.Б. О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера // Художественная культура. 2025. № 4. С. 44–79.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-44-79>.

For cit.: Shamilli G.B. On Recontextualization of Images in the Jewish-Persian Manuscript MS1398 from the Collection of Elkan Natan Adler. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 44–79. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-44-79>. (In Russian)

Shamilli Giulia B.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

Keywords: Nizami, Khosrow and Shirin, Judeo-Persian manuscript book, recontextualization, Safavid state, artistic miniature

Shamilli Giulia B.

On Recontextualization of Images in the Jewish-Persian Manuscript MS1398 from the Collection of Elkan Natan Adler

Аннотация. Статья посвящена проблеме реконтекстуализации образов поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) в еврейско-персидской рукописной книге эпохи Сефевидов (1501–1722). Она представляет собой текст персидской классической литературы, переписанный еврейским письмом с существенной трансформацией первоначального источника. Одним из таких средств служила художественная миниатюра, иллюстрировавшая содержание текста в соответствии с контекстом жизни еврейских общин и правил религиозного Закона. Анализируя миниатюру, передающую сцену встречи Фархада и Ширин у горы Бисутун, автор приходит к выводу, что художник, пользуясь пространственно-цветовыми и образно-смысловыми средствами выразительности, помогает читателю понять центральную идею покаяния, *тишува*, как важную тему еврейской классической мысли. Напротив, в арабографичных персидских рукописях поэмы Низами интерпретация данной сцены решается в плане мистической любви между Ширин как божественной возлюбленной и Фархадом как пребывающим на пути познания бога. Исследование показало, что еврейская община возводила образ сасанидского царя Хосрова II Парвиза к дому Давида не только на основании исторической генеалогии, но и совершенных проступков, приведших к смерти Фархада в одном случае и Урии — в другом.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Abstract. The article is devoted to the problem of recontextualization of the images from the poem *Khosrow and Shirin* by Nizami Ganjavi (ca. 1141 — ca. 1209) in the Judeo-Persian transliteration of the Safavid era (1501–1722). It is a text of Persian classical literature, rewritten in Hebrew script with a significant transformation of the original source. One of the tools was an artistic miniature that illustrated the content of the text in accordance with the context of the life of Jewish communities and the rules of the religious law. Analysing the miniature that depicts the meeting of Farhad and Shirin at Mount Bisutun, the author comes to the conclusion that the artist, using spatial-colour and figurative-semantic means of expression, helps the reader to understand the central idea of repentance as an important topic of the Jewish religious thought and Law. On the contrary, in the Arabic manuscripts of Nizami's poem, this scene is interpreted in terms of mystical love between Shirin as a divine beauty and Farhad as a gnostic on the path of the knowledge of God. The study showed that the Jewish community elevated the image of King Khosrow II Parviz to King David not only on the basis of historical genealogy, but also their actions related to unintentional participation in the murder of Farhad, in the one case, and Uriah, in the other.

Ури Гершовичу и Семену Парижскому

Введение

Выбирая реконтекстуализацию как оптику для изучения образов главных персонажей в еврейско-персидской рукописной книге, созданной в эпоху правления династии Сефевидов (1501–1722), я опираюсь на исследование Пера Линелля (P. Linell) и его основные положения, касающиеся понятий текста, контекста и реконтекстуализации. Он говорит, что «любой дискурс или текст встроен в матрицу контекстов, составленную из массива различных контекстных ресурсов: предшествующий дискурс, конкретная физическая среда, люди (и предположения о людях) с их межличностными отношениями, различные виды фоновых знаний, определения ситуаций (фреймы), модели обсуждаемых тем и т.д.» [Linell, Discourse, 1998, p. 144], и что «различные жанры, дискурсивные сообщества и коммуникативные ситуации будут использовать контекстные ресурсы разных видов и в разных сочетаниях» [Linell, Discourse, 1998, p. 144]⁽¹⁾. По мнению Линелля, «текст или дискурс не просто состоит из последовательности высказываний; существуют сопутствующие контексты, поддерживающие связность и непрерывность дискурса и его интерпретируемость. Контексты необходимы для понимания фрагмента дискурса; мы можем сказать вкратце, что понимание основано на соотношении того, что должно быть интерпретировано и понято, с чем-то, набором контекстуальных свойств, которые уже известны или (частично) поняты. Контексты имеют характерную двусмысленную природу; они частично находятся вне дискурса или текста, но в то же время дискурсы и их соответствующие контексты составляют друг друга. Все это означает, что дискурсы и их контексты предполагают и подразумевают друг друга и что *часть дискурса не может быть изъята из данной матрицы контекстов без изменения ее интерпретаций или*

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

ее потенциала быть интерпретированной определенным образом» [Linell, Discourse, 1998, p. 144].

Использование данной оптики применяется на базе логико-смыслового подхода А.В. Смирнова и метода контрастного анализа, в основе которого лежит принцип *то же — иначе*: он позволяет увидеть смысловые различия при сравнении, казалось бы, похожих вещей [Смирнов, 2015], при этом избежать казуса несистемного сравнения вишни и мяса на основании одного или ряда общих свойств, например красноты и мягкости. Внешняя похожесть миниатюр, иллюстрирующих один и тот же текст, написанный на персидском языке арабским и еврейским письмом, оказывается крайне иллюзорной в рамках одной эпохи и иллюстративной традиции, ограниченной XVII веком — временем появления иллюстрированной еврейско-персидской книги. Сравнимые миниатюры являются примером предельно контрастной визуальной интерпретации смысла поэмы Низами, настолько, насколько различны еврейская религиозная и исламская суфийская мысль, передаваемые художественными, а не поэтическими средствами выразительности через иллюстрации к одному и тому же сюжету.

Таким образом, цель настоящей статьи — вскрыть потенциал еврейско-персидской рукописной книги как присущей ей изначально интенции *быть понимаемой определенным образом* — таким, который не нарушил бы большой Текст еврейской традиции в полиэтнической и многоязычной культуре эпохи Сефевидов. Ниже сосредоточимся на образце еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Натана Адлера, деликатно атрибутированной ее хранителями как [«Хосров и Ширин»] Низами Гянджеви в виду утерянных первых листов и невозможности установить ее точное название. Содержание поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) хорошо известно читателю, поэтому не пересказывается здесь подробно. И все же, если выразить смысл в одном предложении — она о прекрасном чувстве любви, любовном треугольнике и коварстве, приведшем к смерти героев.

Начнем со сведений о самой рукописи и еврейско-персидской рукописной книге в целом.

(1) Об этом также см.: [Linell, Approaching, 1998].

О рукописи MS1398 из коллекции Адлера

Под еврейско-персидской рукописной книгой я понимаю не только тексты, написанные на еврейско-новоиранских языках, но и сочинения XVI–XIX веков, выполненные еврейским письмом и появившиеся в результате существенной трансформации первичного источника на персидском языке. Градус изменений местами столь значителен, что позволяет говорить о реконтекстуализации как смыслопорождающей стратегии еврейской культуры. Именно такой образец еврейско-персидской рукописной книги стал объектом внимания в данной работе. Ее прототипом является известная поэма Низами Гянджави «Хосров и Ширин» из «Хамса» («Пятерицы»), названной так по числу составляющих ее сочинений.

Описание рукописи из коллекции Элькана Натана Адлера (1861–1946), которая хранится в Еврейской теологической семинарии Америки (Нью-Йорк) под шифром MS1398, было введено в научный обиход на русском языке Розой Ашкенази [Ашкенази, Рукопись, 2023, с. 858–869]. Начало истории ее палеографического изучения может быть отнесено к 1898 году — появлению статьи Адлера, кратко описывающей его рукописную коллекцию [Adler, 1898, p. 584–625]. «Рукопись была приобретена в 1896 году во время поездки коллекционера в Тегеран, — пишет Ашкенази, — и вместе с другими списками была продана в Еврейскую теологическую семинарию Америки, где вместо старого шифра ENA 62 T 78 получила новый — MS1398. Несмотря на то что рукопись давно хранится в одном из крупнейших научных центров США, она становилась объектом лишь беглого изучения и упоминания, поэтому большая часть приведенных в данной статье результатов исследования публикуется впервые. Список состоит из 142 листов и содержит текст, выполненный еврейско-персидским полукурсивным шрифтом, и 12 миниатюр разного размера. Сохранность самих листов практически полная, однако на некоторых листах есть следы реставрации, мешающие чтению текста длиной до пяти строк (например, ff. 1r, 88r), а также на некоторых листах при реставрации были обрезаны кустоды (например, ff. 111v, 114v, 119v)» [Ашкенази, Рукопись, 2023, с. 861].

Ашкенази обнаружила важное расхождение между списками поэм Низами, написанных арабским и еврейским письмом: в еврейском списке MS1398 оно носит характер сознательной реконтекстуализации. «Главной уникальной чертой списка, — пишет Ашкенази, — является разночтение, которое мы находим в главе 5 на листе 3г. В начале данной главы Низами возносит хвалу Мухаммаду. Однако в еврейско-персидском списке слово “Мухаммад” (перс. محمد), основополагающее для персов-мусульман, заменено на слово “Муса” (евр.-пер. מוסא), которое является принципиальным для евреев-иудеев. Эта важная замена демонстрирует нам, что, несмотря на довольно тесные взаимоотношения с персами, евреи оставались верными собственным традициям, и даже при переписывании текста почитание пророка Мухаммада вместо Моисея для них было недопустимым» [Ашкенази, Рукопись, 2023, с. 962].

Несомненно, что замена имени Мухаммада на Моисея — это важный знак, указывающий на то, что *события поэмы интерпретировались читателем еврейской общины в контексте Моисеева Закона, а это должно было проявиться и на уровне визуальной интерпретации сочинения*. С этой точки зрения еврейско-персидская рукописная книга представляет собой практически неизученный феномен, который и без того «на данном этапе исследований невозможно расположить... ни в хронологическом, ни даже в географическом порядке, поскольку происхождение рукописей не всегда указывает на происхождение содержащихся в них произведений» [Encyclopedia Judaica, 2007, p. 548]. Изучение иллюстративного материала рукописей продвинулось по пути составления каталога миниатюр еврейско-персидских рукописей [Gutmann, 1968; Moreen, 2015], поиска схожих черт с «персидской» миниатюрой [Carmeli, 2016] и весьма интересного опыта ее рассмотрения в контексте теории палимпсеста Ж. Женетта, ведущей к пониманию миниатюр как включенных в гипертекст иранской культуры [Azharī, Mohammadzadeh, 2024].

Очевидно, что в исследовательской литературе отсутствует взгляд на собственный художественный почерк еврейско-персидской традиции в многоязычной и полиэтничной культуре Сефевидов (1501–1722). Несмотря на то что в статье Ашкенази миниатюрам из MS1398 уделяется скромное внимание, нижеследующий фрагмент из нее содержит необходимый перевод подписей к миниатюрам:

«Шапур показывает портрет Хосрова Ширин» (f. 106v), «Разговор Ширин с Мехин-бану» (f. 33v), «Встреча Ширин и Фархада на горе Бисутун» (f. 89r), «Фархад несет Ширин и ее коня» (f. 92v), «Встреча Хосрова и Ширин у ее замка» (f. 55v), «Хосров сражается со львом» (f. 65v), «сын Хосрова Шируйэ убивает своего отца» (f. 15r), «Ширин закалывает себя рядом с телом Хосрова» (f. 17v)» [Ашкенази, Рукопись, 2023, с. 864]. Названия некоторых из них приближены к главам поэмы Низами, являясь в ряде случаев их смысловыми вариантами. Одна из сцен — миниатюра «Встреча Ширин и Фархада на горе Бисутун» (f. 89r) — привлекает особое внимание. В поэме Низами она соответствует главе «Ширин направляется к горе Бисутун, и конь ее падает». Предлагаемая ниже методология исследования данной миниатюры далека от популярных в XIX веке теорий влияния и заимствования. Она поддерживает понимание миниатюры как визуального толкования художественного текста⁽²⁾ и в этом смысле развивает размышления, высказанные в трудах К. Уайтсмана, Г. Кесслера [Weitzmann, Kessler, 1990] и Л.С. Чаковской [Чаковская, 2011].

О том, что осталось вне текста

Для понимания механизмов реконтекстуализации в данной конкретной рукописной книге важно знание религиозного обряда. Речь о публичном чтении отрывка из книг «Невиим», или книг Пророков (ха-фтора, ивр. חֲפֵטֶר — «заключение, освобождение, прощение, конец, разрешение»), которым завершают недельную главу Торы по Субботам, в дни праздников и поста. Существует прямая или косвенная связь между содержанием читаемого отрывка из книг Пророков и главой Торы, обусловленная каким-то событием, которое упоминается в одном стихе, или намеком на похожесть содержания.

Лицо, вызываемое к Торе (*мафтир*, ивр. מַפְטִיר — букв. «завершающий»), завершает ее чтение в субботу и в праздничные дни, произносит благословения, а далее — отрывок из соответствующего

(2) Лидия Чаковская придерживается понятия «визуальный мидраш» [см.: Чаковская, 2011].

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

раздела (книг Пророков)⁽³⁾. В благословении содержится указание на великую миссию пророков, подчеркивается благоволение Бога к их речам и особая миссия Торы. Части такого благословения, помимо упоминания верности бога своему обещанию, как правило, содержат просьбу о восстановлении Сиона и пришествии мессии, утверждении престола Давидова, благодарность за дарование Торы, пророков, субботы или праздника. Обычай читать отрывок из книг Пророков в завершении недельной главы возводится исследователями к эпохе Антиоха Епифана (168–165 до н.э.) и связывается с запретом на чтение Торы, также высказывается предположение, что чтение фрагментов из книг Пророков могло носить протестный характер со стороны фарисеев по отношению к саддукеям.

В преддверии Рош а-Шана читается недельная глава «Хаазину» (др.-евр. חֲזַנְתִּי — «Внемлите...») из пятой книги «Слова» (ивр. דְּבָרִים, Dəbārīm, Дварім) — в Синодальном переводе «Второзаконие» (Второзаконие 32:1–6):

Внемлите (חֲזַנְתִּי), небеса, я буду говорить (אֶדְבַּר); и слушай (שָׁמַעַתְּ), земля, слова уст моих. Польется, как дождь, учение мое, как роса речь (אֶדְבַּר) моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву.

Имя Господа прославляю; воздайте славу Богу нашему.

Он твердыня; совершенны дела Его, и все пути Его праведны; Бог верен, и нет неправды [в Нем]; Он праведен и истинен;

Но они развратились пред Ним, они не дети Его по своим порокам, род строптивый и развращенный.

Сие ли воздаете вы Господу, народ глупый и несмысленный? не Он ли Отец твой, [который] усвоил тебя, создал тебя и устроил тебя?..

И так далее.

(3) Мафтир читает в праздник Рош Ходеш отрывок из Чисел 28, 29, где говорится о жертвоприношении, а в праздник Ханука — отрывок из Чисел 7, посвященный Мишкану, или Скинии во время странствий по пустыне. Также приглашаются два чтеца, если суббота праздника Ханука совпадает с субботой праздников Шекалим и ха-Ходеш. В этом случае чтецы делят между собой фрагменты текста, пользуясь двумя, а иногда тремя свитками.

Этот текст трактуется как песнь Моисея, которой он завершает свою речь перед народом Израиля. Свою же первую песнь он исполнил после перехода через Чермное море⁽⁴⁾.

В день еврейского Нового года, или Рош а-Шана, читаются два стиха из 1 Книги Царей 1:1:

Когда царь Давид состарился, вошел в [преклонные] лета, то покрывали его одеждами, но не мог он согреться и

Почил Давид с отцами своими и погребен был в городе Давидовом.

Далее к вышеприведенному отрывку добавляется более простран- ный фрагмент из Иеремии 31:1–19. Ниже он приводится с вниманием к музыкальным терминам (перевод сохраняет собственные названия инструментов) и к глаголам, передающим музицирование и танец:

«В то время, — говорит Господь, — Я буду Богом всем племенам Израилевым, а они будут Моим народом».

Так говорит Господь: «Народ, уцелевший от меча, нашел милость в пустыне; иду успокоить Израиля».

Издали явился мне Господь и сказал: «Любовью вечною Я возлюбил тебя и потому простер к тебе благоволение».

Я снова устрою тебя, и ты будешь устроена, дева Израилева, снова будешь украшаться тофами (תָּפִים)⁽⁵⁾ твоими и выходить в хороводе (חֲבִירָה) веселящихся;

Снова разведешь виноградники на горах Самарии; виноградари, которые будут разводить их, сами будут и пользоваться ими.

Ибо будет день, когда стражи на горе Ефремовой провозгласят: «Вставайте, и взойдем на Сион к Господу Богу нашему».

Ибо так говорит Господь: «Радостно пойте (שִׁיר) об Иакове и восклицайте (הִלֵּל) пред главою народов: провозглашайте (שִׁירֵי־הַלְלוּ), славьте (הִלֵּל) и говорите: “Спаси, Господи, народ твой, остаток Израиля!” Вот, Я приведу их из страны северной и соберу их с краев земли; слепой и хромой, беременная и родильница вместе с ними, — великий сонм возвратится сюда.

(4) «Песнь моря» (ивр. שִׁירַת הַיָּם, Шират ха-Ям; также известна как Аз Яшир Моше и «Песнь Моисея», или «Ми Хамоха») — это стихотворение из Исхода 15:1–18.

(5) Бубенцы.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Они пошли со слезами, а Я поведу их с утешением; поведу их близ потоков вод дорогою ровною, на которой не споткнутся; ибо Я — отец Израилю, и Ефрем — первенец Мой». Слушайте (שִׁמְעוּ) слово Господне, народы, и возвестите (תְּנַחֲמוּ) островам отдаленным и скажите: «Кто рассеял Израиля, Тот и соберет его, и будет охранять его, как пастырь стадо свое».

Ибо искупит Господь Иакова и избавит его от руки того, кто был сильнее его.

И придут они, и будут торжествовать на высотах Сиона; и стекутся к благостыне Господа, к пшенице и вину и елею, к агнцам и волам; и душа их будет как напоенный водою сад, и они не будут уже более томиться.

«Тогда девица будет веселиться (תְּשִׂיֵּץ) в хороводе, и юноши и старцы вместе; и изменю печаль их на радость и утешу их, и обрадую их после скорби их.

И напитая душу священников туком, и народ Мой насытится благами Моими», — говорит Господь

Так говорит Господь: «Голос (קוֹל) слышен в Раме, вопль (נַחֲשֵׁת) и горькое рыдание (בִּיכָה); Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет».

Так говорит Господь: «Удержи голос твой от рыдания (בִּיכָה קוֹלְךָ) и глаза твои от слез, ибо есть награда за труд твой, — говорит Господь, — и возвратятся они из земли неприятельской».

«И есть надежда для будущности твоей, — говорит Господь, — и возвратятся сыновья твои в пределы свои».

Слышу Ефрема плачущего: «Ты наказал меня, и я наказан, как телец неукротимый; обрати меня, и обращаюсь, ибо Ты Господь Бог мой.

Когда я был обращен, я каялся, и когда был вразумлен, бил себя по бедрам; я был постыжен, я был смущен, потому что нес бесслаvie юности моей».

Если в ТаНаХе праздник Рош а-Шана назван «Днем Трубления», Талмуд говорит о празднике «Начала Года». Согласно талмудической литературе, это четвертый в календаре «новый год», связанный с обязательным посещением Иерусалимского Храма. Первый из них — праздник отсчета лет правления царей — начинался в первый день месяца Нисан, от которого отсчитывались три других. Второй — предназначен для отсчета храмовой десятины от новорожденного скота. Третий — связан с праздником пробуждения деревьев Ту би Шват и отмечается на 15-й день месяца шват. Наконец, последний, четвертый праздник — Рош а-Шана — справляется в первый день месяца Тишрей с началом новой луны — *новомесечия*.

Из Мишны⁽⁶⁾ узнаем, что в этот день «все люди мира проходят перед Ним, словно ягнята... как сказано (Псалом 33:15) “Создает сердца их разом, вникает во все дела их”» (Рош Ха-Шанá, 2а). Начало этой фразы имеет продолжение в комментарии раби Пинхаса Кегати: «...ягнята, которых пастух поодиночке пропускает через узкий выход из хлева, пересчитывая их, чтобы отделить маасер», — далее уточняющего, что «в оригинале использовано выражение “бней марон”. Наш перевод соответствует одному из его значений, которое приводит Гемара (по словам Раши, арамейский эквивалент этого выражения — “бней имрана”, то есть “ягнята”). Но кроме него Гемара дает и другое объяснение: “солдаты царского воинства” (здесь слово “марон” получает значение “власть”, “могущество”))» (Рош Ха-Шанá, 2а).

О персонажах библейского bestiaria

Подтверждение вышесказанному обнаруживаем на страницах обсуждаемой еврейско-персидской рукописной книги.

Очевидно, что художник обыграл факт встречи Ширин и ее возлюбленного Фархада в новолуние, опираясь на текст Низами, намекающий на данное обстоятельство в следующих строках⁽⁷⁾:

*Лишь пальчиком Луна дотронется до носа,
Они спешат к царю для нового доноса [курсив наш. — Г.Ш.].*
Когда на Бисутун взойшла Ширин и там
Узрела кряж сродни булатным крепостям, —
Все *соглядатаи* промолвили владыке:
«Ферхад⁽⁸⁾ увидел рай в ее прекрасном лике,
И сила дивная в Ферхаде возросла:
Силач взмахнет киркой — и валится скала.
Восторгом блещет он, в его душе разлитым.
Он, меж гранитных глыб, сам сделался гранитом...

(6) Мишнá (ивр. досл. «повторение») — древнейший корпус законодательных сочинений, которые содержат основополагающие религиозные предписания иудаизма и принадлежат к жанру раввинистической литературы.

(7) Здесь и далее перевод с персидского К. Липскерова.

(8) Здесь и далее по всему основному тексту статьи имя Ферхад будет оставлено в транслитерации, данной переводчиком.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Ил. 1. Миниатюра из рукописи MS1398, f. 89r из коллекции Натана Адлера. Источник: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078

Fig. 1. Miniature from the manuscript MS1398, f. 89r from the collection of Nathan Adler. Source: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078



Коль с месяц он свою еще промучит грудь, —

То из спины горы наружу выйдет путь» [Низами, 1983, с. 219].

Два ягненка на заднем плане миниатюры указывают на первый день еврейского года, Рош а-Шана («Голова года»), когда Всевышний восседает на троне Суда и судит праведников и злодеев.

Первый, показанный в полный рост ягненок, контрастирует с еле заметной головой второго, серо-серебристого цвета с большими глазами. Оба взирают в сторону черного домашнего козла, ведомого человеком в противоположном направлении. Козел указывает на десятый день года Йом Кипур («День Искупления»), когда Всевышний пересаживается с трона Суда на трон Милосердия и раздает благую печать — «хатима тува». В этот день он судит обычных людей, а на жертвенного «козла отпущения» возлагают грехи всего народа и его сбрасывают в пропасть.



Ил. 2. Миниатюра из рукописи MS1398 [«Хосров и Ширин»]. Фрагмент. Источник: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078

Fig. 2. Miniature from the manuscript MS1398 [*Khosrow and Shirin*]. Fragment. Source: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078

Талмуд и ТаНаХ различают «цви» из семейства полурогих — «рога цви расслаиваются» (Хулин, 59b) — и «кви» как «продолжение рода козла и рода газели» (Хулин, 79b). Шир а-Ширим упоминает о косуле «аяла»: «Заклинаю я вас, дочери Иерусалима, *цваот* (ж.р., мн. число) или *айалот* (косулями) полевыми: не будите, не пробуждайте любовь, пока не пожелает она» (Песня Песней 2:7). Левит 9:3 говорит «возьмите волосатого козла в жертву за грех», и в этом стихе слово «козел» фигурирует во множественном числе — «аизийм». Также читаем: «А если эз жертва его, пусть представит ее пред Господа. И возложит руку свою на голову его, и зарежет ее пред шатром соборным, и покропят сыны Аароновы кровью его жертвенник кругом. И поднесет из него свое приношение в огнепалимую жертву Господу — тук, покрывающий внутренности, и весь тук, который на внутренностях. И обе почки, и тук, который на них, который на стегнах, и перепонку над печенью; с почками пусть отделит это. И воскурит их священник

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера



Ил. 3. Миниатюра из рукописи MS1398 [«Хосров и Ширин»]. Фрагмент. Источник: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078

Fig. 3. Miniature from the manuscript MS1398 [*Khosrow and Shirin*]. Detail. Source: https://makor.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990004479970107706&context=L&vid=01JTS_INST:01JTS&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,MS%201398%20ENA%2062%20T%2078

Ил. 4. Домашний козел. Фото. Источник: онлайн-ресурсы открытого доступа

Fig. 4. Domestic goat. Photo. Source: open access online resources



на жертвеннике; это пища огнепалимой жертвы во благоухание, весь тук Господу» (Вайикра 3:12–16).

Несмотря на то, что в обряде жертвоприношения, выполняемом в День Искупления, участвовали девять животных — «и приносите всесожжение в приятное благоухание Господу: одного тельца, одного овна, семь однолетних агнцев, без порока» (Числа 29:2), — на изображении указано не буквальное, а их символическое число. Это распространенный художественный прием передачи общего через частное, идея леса через дерево или океана через небольшой объем воды.

Требование Моисея приносить животных в жертву за грех было ясно указано в книге Исход (Исх. 29:10). Если в еврейско-персидской рукописи изображен домашний козел с характерными рогами и короткой бородкой, в персидской рукописной книге [Chelkowski, 1975, р. 36], напротив, видим горного козла с длинными запрокинутыми рогами. Он органично сочетается с пейзажем скалистых гор и намекает на Фархада как камнетеса, прорубающего гору.

Художник еврейско-персидской миниатюры будто играет с контекстом образов и смыслов, меняя детали изображения и синтагматику действия персидского прототипа. Изображение козла и человека передает движение из Иерусалимского Храма в пустыню после возложения обряда грехов. В День Искупления священники символически возлагали на козла грехи за себя и еврейский народ, а потом уводили его в пустыню (Лев. 16:20–22) либо сталкивали со скалы. При возложении грехов на козла священник (коэн) наматывал на его рога кусок красной шерсти. Когда козла выводили за ворота Храма, один из сопровождающих разрывал эту шерсть, вешал одну половину над воротами Храма, а вторую подвешивал к рогам животного. Согласно поверью, если раскаяние народа было искренним, кусок шерсти над воротами Храма должен был побелеть в момент сбрасывания козла в пропасть: «Тогда придите — и рассудим, говорит Господь. Если будут грехи ваши, как багряное, — как снег убелю; если будут красны, как пурпур, — как волну убелю» (Исайа 1:18).

Главный герой поэмы Низами, камнетес Фархад, становится жертвой чужого греха, он обречен на гибель, обманутый Хосровом и преданный Ширин, — именно об этом рассказывает анонимный художник еврейско-персидской рукописи.

Тема греха (*гунах*) двенадцать раз проводится в персидском оригинале Низами. В переводе Константина Липскерова оно встречается в главе «О проникновении в сущность этой книги». Поэт опасается, что его сочинение будет испорчено «грехами» писца, что он станет жертвой (по сути, «козлом отпущения») небрежности переписчика:

Не для презренных он! Мой стих о них не тужит.

Сладкочитающим, взыскательным он служит.

Вот сказ, но исказит мои стихи писец.

Страшусь: припишет мне свои грехи писец [Низами, 1983, с. 69].

Еще одно появление слова «грех» привязано к мысли о весне, с наступлением которой грех не влюбиться:

В те дни, когда кругом любовью все полно,

Грех не любить. Весной — влюбляться суждено [Низами, 1983, с. 141].

Однако куда более интересен эпизод главы «Смысл сказа о Хосрове и Ширин», в котором о грехе упоминается с точки зрения нарушения женской верности:

Вняв сказу этому, пролей потоки слез,

Омой мою Ширин водой из горьких роз.

Она весенним днем, подобно розе милой,

Склонилась над своей безвременной могилой.

Кыпчакский мой кумир! Мой нежный хрупкий знак!

Погибла, как Ширин, и ты, моя Афак.

Прекрасен лик и стан, и разум твой был ярок!

Дербентом правящий тебя мне дал в подарок.

Ее фата была как воинский доспех,

А рукава узки. К ней не проник бы грех.

Всем недоступная и всех прекрасных строже —

Она стелила мне супружеское ложе.

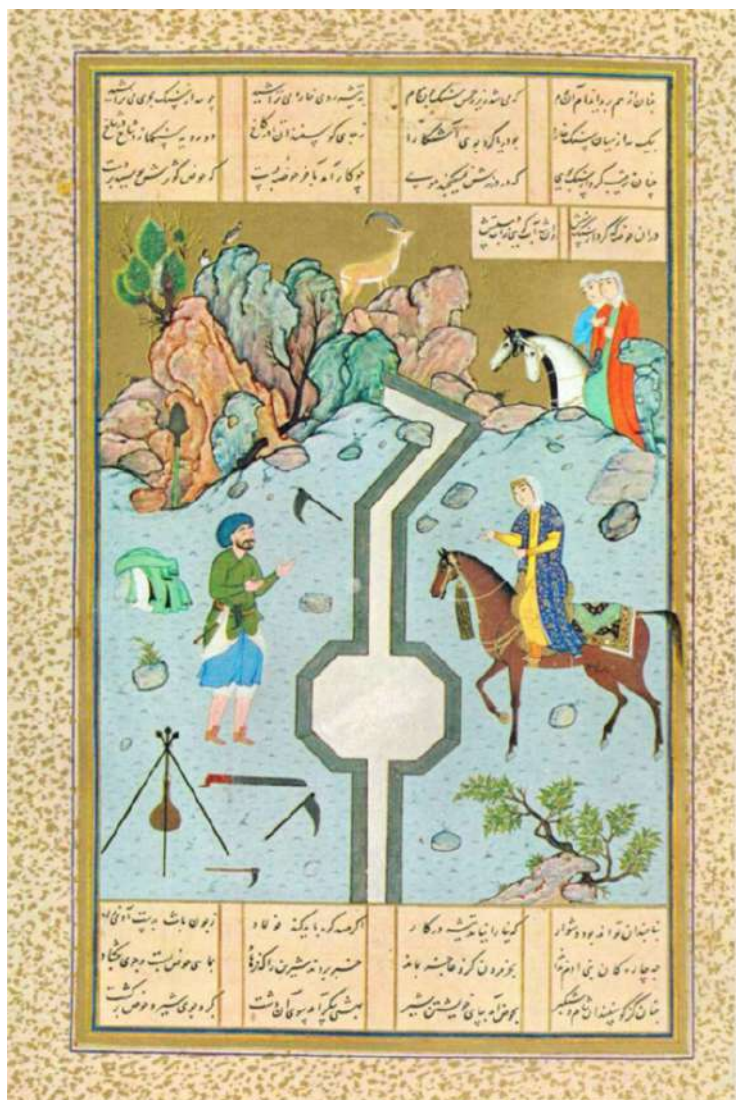
По-тюркски тронулась в кочевья, словно нож

В меня вонзив, свершив не тюркский ли грабёж?

Но коль тюрчанки нет и тщетны все погони,

Над тюркорожденным, господь, прости ладони [Низами, 1983, с. 316].

Будучи в трауре по кончине любимой жены Афак, происшедшей из кыпчакского племени, Низами описывает ее верность через



Ил. 5. Миниатюра из рукописи «Хосров и Ширин».
Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446595>

Fig. 5. Miniature from the manuscript *Khosrow and Shirin*.
Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446595>



Ил. 6. Миниатюра из рукописи «Хосров и Ширин». Фрагмент. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446595>
Fig. 6. Miniature from the manuscript *Khosrow and Shirin*. Fragment. Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446595>



Ил. 7. Горный козел. Фото. Источник: онлайн-ресурсы открытого доступа
Fig. 7. Mountain goat. Photo. Source: open access online resources

идиому «рукава узки» и продолжает фразой «к ней не проник бы грех». Этим он противопоставляет Афак образу Ширин, поэтому тема греха не интерпретируется здесь в религиозном аспекте с точки зрения самоубийства последней. Данный эпизод автобиографичен — не сам ли поэт изображен позади Фархада на дальнем плане миниатюры, где еле заметна фигура мужчины с разведенными руками? Он словно молится, глядя на лань: «В Пс. 41:2 стремящаяся к потокам воды лань символизирует неудовлетворенное стремление к Богу» [Словарь, 2005, с. 1016], — которое, возможно, испытывал поэт, вспоминая о своей возлюбленной и уповая на встречу с ней в горнем мире.

О любовном треугольнике и «козле отпущения»

Если верно, что именно Фархад интерпретируется художником в образе жертвенного животного, принявшего грех Хосрова и Ширин, второй эпизод поэмы становится неопровержимым тому доказательством. На это указывают обстоятельства смерти Фархада. Не будучи в силах вынести известие о смерти возлюбленной, он бросается в пропасть, делает то, что скрепляет его функционально с козлом в вышеописанном религиозном ритуале. Для понимания контекста крайне важны нижеследующие строки главы «Хосров узнает о поездке Ширин. Гибель Ферхада»:

Когда в Ферхадов слух метнули вестью злою, —
 С вершины пал Ферхад тяжелою скалою⁽⁹⁾ [Низами, 1983, с. 221].

Фархад становится жертвой греховного поступка Хосрова, его коварной лжи, завершившейся трагедией. Однако и Ширин имеет отношение к происходящему.

О греховности Ширин свидетельствует художник, представивший ее в образе всадницы на черном коне с протянутой к доблестному Фархаду рукой. В то время как Низами упрекает ее в отсутствии верности, художник передает ту же самую мысль через цвет: красный цвет ее кафтана — «адам» — считается греховным согласно еврейскому

(9) Талмуд говорит, что в результате ошибочных интерпретаций образ козла был перевоплощен в Азазеля [Азазель, 1908, стлб. 535–539].

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

закону и «кричащим» согласно «Шульхан а-Рух»⁽¹⁰⁾, а черный цвет ее лошади указывает на предопределенность ее судьбы: в Пятикнижии «характеристика “черный” относится обычно просто к цвету предмета, однако примерно в четверти случаев этот цвет связывается с Божьим судом» [Словарь, 2005, с. 1297]. Другими словами, «белый цвет символизирует чистоту, красный — зло или войну, черный — смерть» [Словарь, 2005, с. 44]⁽¹¹⁾.

В иудаизме отношение к цвету регламентировалось столь же строго, сколь и правила ношения одежды. В частности, вспоминается запрет на смешение льняных и шерстяных нитей, запрет на ношение поврежденной одежды и так далее. Наставления каббалиста рабби Моше Кордоверо (1522–1570), похороненного в Цфате, по сей день считаются актуальными для тех, кто соблюдает иудейский Закон. Глава, посвященная цветам в его знаменитом труде «Пардес римоним» («Гранатовый сад») [Regardie, 1970], раскрывает толкование цвета через связь с десятью *сфирот*, представляющих «десять стадий эманации, происходящей от Эйн-соф (трансцендентного Божества) и образующей царство проявления Бога в Его различных атрибутах» [Сфирот]. Черный цвет считается наиболее благоприятным для ношения, так как он дает ощущение границы и порядка (одежда раввина, судьи и др.); белый цвет символизирует чистоту и новое начало, получение прощения (носят в Йом Кипур); красный цвет символизирует кровопролитие (запрещен женщинам как провоцирующий непослушание, повышенную эмоциональность); зеленый/синий — цвет милосердия и покоя (земля одета в синий/зелень); желтый — символизирует строгость, а серый/серебряный — доброту, и так далее. По Кордоверу, тяга мусульман к зеленому цвету уравнивает их повышенную эмоциональность и, наоборот, подсознательное стремление христиан к красному цвету восполняет чрезмерную холодность и рассудочность.

(10) «Шульхан а-рух» (ивр. שולחן ערוך — «накрытый стол») — кодекс практических положений традиционного иудейского права («галаха»), составленный раввином Йосефом Каро (XVI в.), который возник как обобщение кодексов, составленных предшествующими авторитетами.

(11) Напротив, Фархад выступает в качестве положительного героя, будучи помеченным цветом ярком, который в еврейской традиции имел широкий спектр от желтого до зеленого с оттенками синего.

Обращает внимание, что Фархад, одетый в цвет строгости, или золотистый цвет священничества, и белую обувь, указывающую на «ослепительную чистоту, которая рассеивает мрак (Ис. 1:18; Дан. 7:9; Мк. 16:5; Откр. 3:4)» [Словарь, 2005 с. 1298], не отвечает взаимностью на посыл Ширин, протягивающей к нему руку в миниатюре еврейско-персидской рукописи. Фархад эмоционально отстранен от происходящего и смотрит, обернувшись через плечо, что не случайно. Его белая обувь создает ложное ощущение схожести с образом арабографичной рукописи. Последняя наполнена архитектурными строениями, где пространство с ягнятами, козлом и ведущим его священником заполнено видами шахского дворца, караван-сарая и других построек, заполняющих большую часть пространства. Фархад, прорубающий в скале канал по приказу Хосрова, отдает Ширин уже испитую чашу, полученную ранее от своей возлюбленной. Ведь Ширин приезжает к горе Бисутун с целью напоить его молоком.

Неоспоримо и то, что цветовая гамма изображения в арабографичной рукописи, в отличие от написанной еврейским письмом, передает совершенно иной, суфийский, смысл. Ширин помещена художником в поле интерпретации ее образа как божественной Возлюбленной, хотя поэма Низами не дает прямых на то указаний. Тем не менее художник намекает на Возлюбленную через трансляцию синего цвета⁽¹²⁾. Вороной конь Ширин в данном случае передает силу красоты бога, которому исламом предпослан черный свет, а синяя чалма Фархада говорит о гармонизации с мистической Возлюбленной, следовательно, о пройденном духовном пути, когда Искатель достигает порога Друга, — на это указывает и чаша, соединяющая оба персонажа. Добавим, что движение героев на этой миниатюре носит встречный характер, они устремлены друг к другу. Фархада и Ширин не разделяет ни река, оставшаяся на заднем плане, ни жесты, скорее передающие эмоциональное состояние единения.

Напротив, художник еврейско-персидской рукописи, заимствуя общие композиционные черты сефевидских миниатюр, разделяет главных героев рекой, будто подчеркивает их различную судьбу,

(12) О значении цветов см.: [Назарли, 2006].

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Ил. 8. Миниатюра из рукописи MS6613 «Хосров и Ширин». Источник: <https://www.alamy.com/shirin-visiting-farhad-on-mt-bisitun-nizamis-khamsa-five-poems-isfahan-iran-1665-1667-source-add-6613-f64v-language-persian-author-nizami-talib-lala-image231703590.html>

Fig. 8. Miniature from the manuscript MS6613 *Khosrow and Shirin*. Source: <https://www.alamy.com/shirin-visiting-farhad-on-mt-bisitun-nizamis-khamsa-five-poems-isfahan-iran-1665-1667-source-add-6613-f64v-language-persian-author-nizami-talib-lala-image231703590.html>



уготовленную им в горнем мире, невозможность соединения ни в мирской жизни, ни в чертогах Царя.

Данная сцена любопытно решается в арабографичной рукописи, где зеленый цвет одежды Фархада намекает, что он находится в начале мистического пути, тогда как синее платье Ширин вторит образу, о котором только что говорилось. Герои находятся по разные стороны реки, указывающие на мир дольний и горний. Подчеркнуто разложенные инструменты на левом берегу реки без труда позволяют распознать в Фархаде ремесленника, принадлежащего к цеху поклоняющихся имаму Али — духовному Другу художников. Подвешенный на палках котелок указывает на отшельничество дервиша и начальную стадию духовного пути — он не нуждается в молоке, приготовленном для него Ширин, да и сама героиня отстранена от совершения данного действия под взором двух соглядатаев на дальнем плане миниатюры.

Заключение

Известно, что Хосров II Парвиз по факту рождения восходил к роду царя Давида [History, 1987, p. 83–84]. Об этом свидетельствует крупнейшее сочинение исламской историографии, написанное Мухаммадом ат-Табари (838–923). На этом основании написанное Низами о Хосрове не могло оставаться за пределами внимания еврейских общин, особенно в период расцвета еврейско-персидской иллюстрированной рукописи эпохи государства Сефевидов. Сасанидские цари, среди которых Хосров II Парвиз и Бахрам Гур, видимо, рассматривались еврейскими общинами Западной и Центральной Азии как персонажи собственной истории. Дворец Сасанидов, или «вторых персов» (Ма'суди, ок. 896–956), не терял связи с еврейско-арамейским (вавилонским) языком, «который поддерживался со времени основателя персидской династии Сасана, рожденного от рабыни-еврейки Рахав, дочери Шелителя из рода царя Давида. Много позднее вавилонский сохранялся поколениями правителей из рода шахиншаха Бахрама V Гура (420–438), внука еврейского эксиларха Гуны Бар Натана, сына Шушандухт и Йаздигирда I» [Шамилли, 2022, с. 351]. Хосров II Парвиз был представителем девятого поколения от Шелителя, восходящего к дому Давида.

Вышесказанное имеет продолжение в интерпретационном ресурсе еврейско-персидской иллюстрированной книги, которая при внешней похожести на миниатюры арабско-графических рукописей наполнена совершенно иным смыслом. Последний раскрыт в мельчайших деталях — от цветового до образного ряда и пространственно-синтаксического решения:

1. Миниатюра обращена к еврейскому читателю книги как основному адресату, носителю еврейской идентичности и правил общинного общежития, поэтому художник:

- обыгрывает тему новолуния, трактуя ее в контексте еврейского Нового года (Рош а-Шана) через образы ягнят;
- указывает на наступивший после девяти дней поста День Искупления (Йом Кипур) через образ козла отпущения;
- и интерпретирует этих животных сообразно ситуации любовного треугольника, в котором роль «козла отпущения» достается обманутому Фархаду: последний становится жертвой греховного

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

падения Хосрова и Ширин, совершая поступок, имитирующий сброшенного жертвенного козла в пропасть.

2. Анонимный заказчик рукописной книги мог обсудить с художником глубинный смысл этого изображения.

3. Анонимный художник мог иметь еврейское происхождение и, вопреки второму закону иудейской веры, несущему аниконизм, представить собственную интерпретацию текста, опираясь на традицию устного комментирования поэмы Низами в интеллектуальной среде еврейской общины.

4. Встречное движение ягнят и козла на дальнем плане миниатюры имеет важное значение: если ягнята имеют шанс получить благую печать в День Искупления, когда бог дарует еще один год жизни, козла ожидает неминуемая смерть.

5. Животные функционально дублируют изображения основных персонажей — Фархада, Ширин и предполагаемого Хосрова — через пространственно-цветовое решение, комментирующее поступки людей в контексте еврейской герменевтической традиции:

- ягненок, изображенный в полный рост, видимо, указывает на Хосрова, который движется в одном направлении с Ширин, слева направо;
- голова второго серо-серебристого ягненка с большими глазами, видимо, указывает на Ширин: «Сверкая серебром, жреца покорна власти // До гор вздымая звон ножных своих запястий»; Хосров и Ширин словно проходят перед Господом в ожидании «благой печати» в новолуние Рош а-Шана, первый день нового года, когда бог творит суд только над праведниками и злодеями; вот почему красный цвет одежды Ширин указывает на зло, помечает греховность, тогда как черный цвет ее коня намекает на самоубийство;
- козел отпущения, ведомый священнослужителем к смертельной скале, гармонизован сопоставленностью со взглядом Фархада, брошенным через плечо на Ширин, и функционально; его ждет жертвенная участь — падение со скалы за чужие грехи, что предначертано козлу черным цветом и прощено Фархаду, обутому в белую обувь, знак божьего всепрощения, и одетому в желтый кафтан — цвет строгости.

5. Таким образом, любовная канва Фархада и Ширин, занимающая меньше месяца в художественном хронотопе поэмы Низами, удерживается, благодаря интерпретации художника, в пределах десяти дней трепета между днями Рош а-Шана и Йом Киппур, главная тема которых *тишува*, или покаяние. Момент встречи главных героев у горы Бисутун одновременно намекает на трагический исход события и несет смысл покаяния, благодаря устойчивой художественной идиоме еврейского искусства, выраженной в соположенности образов библейского бестиария.

Подтверждение высказанной мысли обнаруживается в творчестве Марка Шагала (Мойша Сегал, 1887–1985) — в его связанных друг с другом полотнах, таких как «Обрученные и Эйфелева башня» (1913, Национальный музей Марка Шагала, Ницца), «Свадебные огни» (1945, частное собрание) и «Любовь в красном вине» (1981, частное собрание).

Все три картины связаны с темой любви и любовного треугольника, если рассматривать их в контексте собственной жизни художника. Здесь воплощен тот же самый художественный прием во встречном движении образов петуха, участвующего в обряде снятия личного греха (*капарот*) перед Днем Искупления, символа мужественности, силы и закона⁽¹³⁾, и козла отпущения как снятия всеобщего греха, позднее воплощенного в образе ангела смерти после трагического события в жизни художника, потери его любимой жены. Покаяние — устойчивая идиома еврейского искусства, обладающая невероятно действенной силой благодаря ее образному скреплению с религиозной мыслью⁽¹⁴⁾. Данная идиома глубоко прорастает и в «музыкальную» составляющую изображаемого и исторического контекста, что остается за пределами настоящей работы.

Почему же было так важно вначале показать читателю сюжеты Ха-Фтары, произносимой на новый год еврейского календаря, и ее связь с недельной главой Торы? Существовала ли связь между содержанием поэмы «Хосров и Ширин» и религиозными текстами, которые евреи

(13) Подобно Моисею, он встает на заре и громко вещает.

(14) Несомненно, что, предлагая данную интерпретацию, автор принимает во внимание возможность иного толкования исследователями творчества Шагала. Между тем поиск устойчивых идиом помогает избавиться от вчитывания иных смыслов в изучаемые объекты искусства.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера



Ил. 9. Шагал М. Обрученные и Эйфелева башня. 1913. Холст, масло. 77×70 см. Национальный музей Марка Шагала, Ницца. Источник: https://arthive.com/ru/marcchagall/works/224835~Obruchennye_i_Ejfeleva_bashnja

Fig. 9. Chagall M. The Betrothed and the Eiffel Tower. 1913. Oil on canvas. 77×70 cm. Marc Chagall National Museum, Nice. Source: https://arthive.com/ru/marcchagall/works/224835~Obruchennye_i_Ejfeleva_bashnja

читают на Начало Года и в День Искупления? Ответ на этот вопрос не заставит долго ждать. Очевидно, что поэма Низами воспринималась как Ха-Фтара к главе Торы, и наоборот.

Вспомним, что первый отрывок из 1 Книги Царей 1:1, читаемый в Рош а-Шана, посвящен царю Давиду. Он указывает на предка Хосрова, не имеющего положительных коннотаций в еврейском Законе. Если в мусульманской истории пророков *хазрат* Давуд (Давид) является положительным персонажем, а его образ кающегося грешника на могиле убитого Урии распространен в палестинском фольклоре, еврейская религиозная мысль не награждает Давида эпитетом *цадик* — «набожного, благочестивого» человека [Шамилли, 2018, с. 146–180]. Ведь Давид, желавший его жену Бат Шеву⁽¹⁵⁾, послал на верную смерть Урию, определив его в первые ряды войска. И этот

(15) В Синодальном переводе Вирсавия.



Ил. 10. Шагал М. Свадебные огни. 1945. Холст, масло. 122,2×120 см. Частное собрание. Источник: https://artchive.ru/marcchagall/works/492003~Svadebnye_svechi

Fig. 10. Chagall M. Wedding Lights. 1945. Oil on canvas. 122,2×120 cm. Private collection. Source: https://artchive.ru/marcchagall/works/492003~Svadebnye_svechi

поступок не смягчает обычай развода мужа и жены перед отправлением на войну. То же самое сделал и влюбленный Хосров по отношению к Фархаду: он подвел к смерти соперника, подослав горькоречивого вестника с ложным известием о гибели его возлюбленной Ширин. Действия обоих персонажей — Давида и Хосрова — привели к смерти их конкурентов.

Неблаговидные поступки царя Давида и его потомка Хосрова II Парвиза приобретают особый смысл в канун Нового года в контексте чтения проклятий, посылаемых Богом еврейскому народу (Второзаконие 32:1–52) вместе с запретом Моисею входить в землю Израиля. Они актуальны и в контексте жизнеописаний Хосрова, который захватил в 614 году Иерусалим, убив большое количество мирных жителей. Наконец, чтение фрагмента из Иеремии 31:1–19, завершающегося раскаянием Ефрема 31:18–19, отправляет не только к теме греха, но и божьего прощения, дарованного Фархаду.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера



Ил. 11. Шагал М. Любовь в красном вине. 1981. Частное собрание. Источник: <https://www.christies.com/lot/lot-5892512/?intObjectID=5892512&lid=1>

Fig. 11. Chagall M. Love in Red Wine. 1981. Private collection. Source: <https://www.christies.com/lot/lot-5892512/?intObjectID=5892512&lid=1>

Подобно тому как из книг Пророков выбирается фрагмент, соответствующий общему содержанию последней недельной главы Торы, художник еврейско-персидской книги интерпретирует текст на основе пары стихов, визуализирует грех в красной одежде Ширин и расплату за него в образе Фархада как жертвенного животного.

Анализ взаимодействия иллюстрации и текста, пространственно-цветовых средств выразительности помогает понять центральную идею происходящего как грех и покаяние: «Перенесение грехов на козла отпущения было демонстрацией *реальности греха как почти физического понятия*. Священник прижимал обе руки к голове животного, исповедовал грехи вслух и тем самым возлагал их на голову козла (Лев. 16:21). Человеку, уводившему его в пустыню, требовалось очищение перед возвращением в стан, чтобы не стать источником повторного заражения. Таким образом, грех рассматривался не просто как нравственная немощь, но и как серьезная опасность для всей общины [курсив наш. — Г.Ш.]» [Словарь, 2005, с. 538].

Аркадий Ковельман и Ури Гершович обратили внимание на необычное для европейского читателя устройство Талмуда, на его «агадическую композицию», которую охарактеризовали как «не линейная, но кольцевая», где «аллегория (развернутая метафора или система метафор) связывает конец первой главы (или конец одной из первых глав) с концом всего трактата, образует рондо. Чтобы найти смысл, нужно начать с конца» [Ковельман, Гершович, 2016, с. 115]. При чтении нравоучительного заключения поэмы Низами, центральной темой которого является грех, невольно вспоминается и начальная глава поэмы «О проникновении в сущность этой книги»:

Но хоть предания отраднее не знали,
Оно, как лик невест, скрывалось в покрывале,
И списки не были известны. И Берда
Таила этот сказ немалые года.
И в книге древних дней, мне некогда врученной
В той местности, сей сказ прочел я, восхищенный.
И старцы, жившие поблизости, меня
Ввели в старинный сказ, исполненный огня...
Мудрец сказал о них, но не дал он рассказу
К сказанью о любви приблизиться ни разу...
К рассказу мудреца не тронулся я в спясть:
Уже звучавших слов не должно повторять.
Я молвлю о делах, опущенных великим,
Велениям любви внимая многоликим [Низами, 1983, с. 67].

Древний город Барда (арам. «эта степь») — столица Кавказской Албании, где арамейский язык служил *lingua franca* десяткам населяющих ее племен, хранит нераскрытые тайны, запечатленные в древних книгах и получившие новую жизнь не только в поэме Низами Гянджеви, но и ее реконтекстуализации в еврейско-персидской рукописной книге. Можно ли обнаружить в анализируемой художественной миниатюре собственно музыкальный смысл? На этот вопрос отчасти уже дан ответ [см.: Шамилли, 2018, с. 146–180], более подробно раскрытый в другой работе автора статьи.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Список литературы:

- 1 Азазель // Еврейская энциклопедия: Свод знания о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем / Ред. С.М. Дубнов, Л.И. Каценельсон. Т. 1: А — Аллемар. СПб.: О-во для науч. евр. изд. Брокгауз-Ефрон, 1908. Стлб. 535–539.
- 2 Ашкенази Р.С. Еврейско-персидская коллекция Элькана Натана Адлера // 1-я международная научно-образовательная конференция «Пейсиковские чтения: проблемы современного академического востоковедения»: Материалы конференции / Гл. ред. А.А. Маслов. М.: ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 79–80.
- 3 Ашкенази Р.С. Рукопись «Хосров и Ширин» Низами на еврейско-персидском языке из коллекции Элькана Натана Адлера // Ориенталистика. 2023. Т. 6. № 5. С. 858–869. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2023-6-5-858-869>.
- 4 Ковельман А.Б., Гершович У. Скрытое и явленное в Талмуде: Очерк нефилософского мышления на исходе Античности. М.: Индрик, 2016. 448 с.
- 5 Назарли М.Д. Два мира восточной миниатюры: Проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006. 288 с.
- 6 Низами Гянджеви. Хосров и Ширин / Пер. К. Липскерова; науч. ред., автор вступ. ст. и ком. проф. Р. Алиев. Баку: Язычы, 1983. 458 с.
- 7 Словарь библейских образов / Под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхоята, Т. Лонгмана; пер. Б.А. Скороходов, О.А. Рыбакова. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
- 8 Смирнов А.В. Сознание. Логика. Язык. Культура. Смысл. М.: Языки славянской культуры, 2015. 712 с.
- 9 Сфирот // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/13985/> (дата обращения 11.12.2024).
- 10 Чаковская Л.С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв.н.э. М.: Индрик, 2011. 368 с.
- 11 Шамилли Г.Б. Эмоция как процесс, или Что после Сафи ад-Дина аль-Урмави? // Концептуализация музыки в авраамических традициях — 2018: Коллективная монография / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 146–180.
- 12 Шамилли Г.Б. Вопрос о становлении классической традиции иранской музыки в аспекте проблемы языка и мышления // Художественная культура. 2022. № 4. С. 342–373. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-342-373>.
- 13 Adler E.N. The Jews in Persia: Their Books and Ritual // The Jewish Quarterly Review. 1898. Vol. 10. № 4. P. 584–625.
- 14 Azhari F., Mohammadzadeh M. Adaptation and Derivation in Hebrew and Persian Manuscripts of the Safavid Era through Gerard Genett's Transtextuality: Bahram-Nameh (1112 AH) and Haftpeikar (1076 AH) // Alzakra Scientific Quarterly Journal. 2024. Vol. 16. № 1. P. 7–22. <https://doi.org/10.22051/jjh.2023.417571854>.
- 15 Carmeli O. Illuminated Judeo-Persian Manuscripts // Iran Namag. Summer 2016. Vol. 1. № 2. P. XXVIII–XLI.
- 16 Chelkowski P.C. Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamseh of Nizami. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975. 117 p.
- 17 Encyclopedia Judaica. Vol. 11: Ja — Kas / Ed. by F. Skolnik, M. Berenbaum. 2007. Jerusalem: Keter Publishing House, 2007. 829 p.

- 18 Gutmann J. Judeo-Persian Miniatures // Studies in Bibliography and Booklore. 1968. Vol. 8. № 2/4. P. 54–76.
- 19 Linell P. Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives. Amsterdam: John Benjamins, 1998. 348 p.
- 20 Linell P. Discourse across Boundaries: On Recontextualizations and the Blending of Voices in Professional Discourse // Text & Talk. 1998. Vol. 18. Issue 2. P. 143–157. <https://doi.org/10.1515/text.1.1998.18.2.143>.
- 21 Moreen V.B. Catalogue of Judeo-Persian Manuscripts in the Library of the Jewish Theological Seminary of America. Leiden: Brill, 2015. 488 p.
- 22 Regardie I. A Garden of Pomegranates: Skrying on the Tree of Life. Llewellyn Publications, 1970. 160 p.
- 23 The History of al-Tabari. Vol. 4: The Ancient Kingdoms / Transl. Moshe Perlmann. New York: State University of New York Press, 1987. 205 p.
- 24 Weitzmann K., Kessler H.L. The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990. 202 p.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398
из коллекции Элькана Натана Адлера

References:

- 1 Azazel' [Azazel]. *Evreiskaya ehntsiklopediya: Svod znaniya o evreistve i ego kul'ture v proshlom i nastoyashchem* [The Jewish Encyclopedia: Codex of Knowledge about Judaism and Its Culture in the Past and Present], eds. S.M. Dubnov, L.I. Katsenelson. Vol. 1: A – Almemar [A – Almemar]. St. Petersburg, O-vo dlya nauch. evr. izd. Brokgauz-Ehfron Publ., 1908, columns 535–539. (In Russian)
- 2 Ashkenazi R.S. Evreisko-persidskaya kollektsiya El'kana Natana Adlera [The Jewish-Persian Collection of Elkan Nathan Adler]. *1-ya mezhdunarodnaya nauchno-obrazovatel'naya konferentsiya "Peisikovskie chteniya: problemy sovremennogo akademicheskogo vostokovedeniya": Materialy konferentsii* [1st International Scientific and Educational Conference "Peisikov Readings: Problems of Modern Academic Oriental Studies": Conference Proceedings], chief ed. A.A. Maslov. Moscow, ISAA MGU imeni M.V. Lomonosova Publ., 2023, pp. 79–80. (In Russian)
- 3 Ashkenazi R.S. Rukopis' "Khosrov i Shirin" Nizami na evreisko-persidskom yazyke iz kollektsii El'kana Natana Adlera [The Manuscript *Khosrow and Shirin* by Nizami in Hebrew-Persian from the Collection of Elkan Nathan Adler]. *Orientalistika*, 2023, vol. 6, no. 5, pp. C. 858–869. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2023-6-5-858-869>. (In Russian)
- 4 Kovelman A.B., Gershovich U. *Sokrytoe i yavlennoe v Talmude: Ocherk nefilosofskogo myshleniya na iskhode Antichnosti* [The Hidden and Revealed in the Talmud: An essay on Non-philosophical Thinking at the End of Antiquity]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 448 p. (In Russian)
- 5 Nazarli M.D. *Dva mira vostochnoi miniatyury: Problemy pragmaticheskoi interpretatsii sefevidskoi zhivopisi* [Two Worlds of Oriental Miniature: Problems of Pragmatic Interpretation of Safavid Painting]. Moscow, Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2006. 289 p. (In Russian)
- 6 Nizami Gyandzhevi. *Khosrov i Shirin* [Khosrow and Shirin], transl. K. Lipskerov, sc. ed., intr. article, com. Professor R. Aliev. Baku, Yazychy Publ., 1983. 458 p. (In Russian)
- 7 *Slovar' bibleiskikh obrazov* [Dictionary of Biblical Images], eds. L. Ryken, D. Wilhoit, T. Longman, transl. B.A. Skorokhodov, O.A. Rybakova. St. Petersburg, Bibliya dlya vseh Publ., 2005. 1423 p. (In Russian)
- 8 Smirnov A.V. *Soznanie. Logika. Yazyk. Kul'tura. Smysl* [Consciousness. Logic. Language. Culture. Sense]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015. 712 p. (In Russian)
- 9 Sfirot [Sefirot]. *Ehlektronnaya evreiskaya ehntsiklopediya* [Electronic Jewish Encyclopedia]. Available at: <https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/13985/> (accessed 11.12.2024). (In Russian)
- 10 Chakovskaya L.S. *Voploshchennaya pamyat' o Khrame: khudozhestvennyi mir sinagog Svyatoi Zemli III–VI vv.n.e.* [The Embodied Memory of the Temple: The Artistic World of the Synagogues of the Holy Land of the 3rd – 6th Centuries A.D.]. Moscow, Indrik Publ., 2011. 368 p. (In Russian)
- 11 Shamilli G.B. *Ehmotsiya kak protsess, ili Chto posle Safi ad-Dina al'-Urmavi?* [Emotion as a Process, Or: What Happens after Sefi al-Din al-Urmawi?]. *Kontseptualizatsiya muzyki v avraamicheskikh traditsiyakh – 2018: Kollektivnaya monografiya* [Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions 2018: Collective Monograph], ed. G.B. Shamilli. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2018, pp. 146–180. (In Russian)
- 12 Shamilli G.B. *Vopros o stanovlenii klassicheskoi traditsii iranskoi muzyki v aspekte problemy yazyka i myshleniya* [The Issue of the Formation of the Classical Tradition of Iranian Music from the Language and Thinking Perspective]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 342–373. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-342-373>. (In Russian)

- 13 Adler E.N. The Jews in Persia: Their Books and Ritual. *The Jewish Quarterly Review*, 1898, vol. 10, no. 4, pp. 584–625.
- 14 Azhari F., Mohammadzadeh M. Adaptation and Derivation in Hebrew and Persian Manuscripts of the Safavid Era through Gerard Genett's Transtextuality: Bahram-Nameh (1112 AH) and Haftpeikar (1076 AH). *Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 2024, vol. 16, no. 1, pp. 7–22. <https://doi.org/10.22051/jjh.2023.417571854>
- 15 Carmeli O. Illuminated Judeo-Persian Manuscripts. *Iran Namag*, Summer 2016, vol. 1, no. 2, pp. XXVIII–XLI.
- 16 Chelkowski P.C. *Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamseh of Nizami*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975. 117 p.
- 17 *Ehncyclopedia Judaica*. Vol. 11: Ja – Kas, eds. F. Skolnik, M. Berenbaum. 2007. Jerusalem, Keter Publishing House, 2007. 829 p.
- 18 Gutmann J. Judeo-Persian Miniatures. *Studies in Bibliography and Booklore*, 1968, vol. 8, no. 2/4, pp. 54–76.
- 19 Linell P. *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*. Amsterdam, John Benjamins, 1998. 348 p.
- 20 Linell P. Discourse across Boundaries: On Recontextualizations and the Blending of Voices in Professional Discourse. *Text & Talk*, 1998, vol. 18, issue 2, pp. 143–157. <https://doi.org/10.1515/text.1.1998.18.2.143>.
- 21 Moreen V.B. *Catalogue of Judeo-Persian Manuscripts in the Library of the Jewish Theological Seminary of America*. Leiden, Brill, 2015. 488 p.
- 22 Regardie I. *A Garden of Pomegranates: Skrying on the Tree of Life*. Llewellyn Publications, 1970. 160 p.
- 23 *The History of al-Tabari*. Vol. 4: The Ancient Kingdoms, transl. Moshe Perlmann. New York, State University of New York Press, 1987. 205 p.
- 24 Weitzmann K., Kessler H.L. *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990. 202 p.

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

УДК 316.7; 7.073; 792.073
ББК 60.562.6; 60.564.0; 71.4; 85.330,009

Ушкарёв Александр Анатольевич

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

Дуков Евгений Викторович

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru

Ключевые слова: культурная активность, аудитория искусства, модели культурного потребления, театр, социальные сети, сетевая активность, эмпирические исследования

Ушкарёв Александр Анатольевич,
Дуков Евгений Викторович

Сетевая трансформация культурной активности



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-80-105

Для цит.: Ушкарёв А.А., Дуков Е.В. Сетевая трансформация культурной активности // Художественная культура. 2025. № 4. С. 80–105.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-80-105>.

For cit.: Ushkarev A.A., Dukov E.V. Network Transformation of Cultural Activity. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 80–105.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-80-105>.
(In Russian)

Ushkarev Alexander A.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), 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

Dukov Evgeny V.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125375, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru

Keywords: cultural activity, art audience, models of cultural consumption, theatre, social networks, online activity, empirical research

Ushkarev Alexander A., Dukov Evgeny V.
Network Transformation of Cultural Activity

Аннотация. Роль искусства в жизни человека изменчива, но она никогда не ограничивается художественно-эстетическими аспектами. Множество социологических исследований, проведенных по всему миру в последние десятилетия, фиксируют изменения в системе культурных потребностей общества и значительную динамику в отношениях человека с искусством. Это стало поводом для появления ряда теорий и концепций культурной активности, объясняющих происходящие социально-культурные трансформации с позиций различных научных школ. Между тем культурная реальность меняется постоянно, и новые тенденции культурной активности уже не уместаются в прежние концепции, они ждут переосмысления с современных позиций. Социологические опросы последних лет фиксируют актуализацию новых моделей культурного потребления, в основе которых лежит эксплуатация социальных функций искусства. Для многих людей контакты с искусством все в большей мере становятся не эстетическим опытом, а символом принадлежности к «культурной элите», инструментом продвижения собственной личности, формирования ее позитивного образа и конкурентоспособности в многочисленных иерархиях социальных групп. В условиях цифровизации культурного потребления и роста сетевой активности публики социальная значимость искусства обретает совершенно новое понимание и массовую востребованность. Концепция сетевой трансформации, предложенная в статье, позволяет объяснить, каким образом разрушение информационных барьеров, помноженное на сетевую активность населения, меняет модели взаимодействия человека с искусством.

Abstract. The role of art in human life is fluid, but it is never limited to artistic and aesthetic aspects. Numerous sociological studies conducted worldwide in recent decades have documented shifts in society's cultural needs and significant dynamics in human relationships with art. This has led to the emergence of a number of theories and concepts of cultural activity explaining the ongoing sociocultural transformations from the perspectives of various academic schools. Meanwhile, cultural reality is constantly changing, and new trends in cultural activity no longer fit within previous concepts; they require rethinking from a contemporary perspective. Sociological surveys in recent years have documented the emergence of new models of cultural consumption based on the exploitation of the social functions of art. For many, contact with art is increasingly becoming not an aesthetic experience, but a symbol of belonging to the 'cultural elite', a tool for self-promotion, the formation of a positive image, and competitiveness within numerous social hierarchies. In the context of digitalization of cultural consumption and the growth of online public activity, the social significance of art is acquiring a completely new understanding and mass demand. The concept of network transformation proposed in the article helps explain how the destruction of information barriers, coupled with the population's online activity, is changing patterns of human interaction with art.

Введение

В теории культуры и искусства вопросы культурной активности составляют едва ли не важнейший сюжет, и фактически все культурологические теории, сформированные в контексте социологических парадигм, содержат в себе ту или иную трактовку этого понятия. Культура — наиболее чувствительная сфера жизни общества, она особенно сильно подвержена влиянию глобальных тенденций. Одна из них — рост цифровой вовлеченности как технологически обусловленный социальный феномен — едва ли не полностью изменила отношение человека к искусству и модели социальной и культурной активности. Между тем цифровая составляющая культурной жизни общества до сих пор остается полем, где не действуют конвенции и полностью отсутствует согласие ученых и практиков.

Мы не ставим целью критику существующих теорий, но попытки отыскать в анналах науки адекватные объяснения сегодняшних тенденций не дают желаемого результата: художественная жизнь оказывается куда многообразнее и не укладывается в известные теории. Единственной альтернативой представляется попытка теоретического осмысления проблемы по эмпирическим данным регулярно проводимых социологических опросов публики искусства с целью фиксации и объяснения социально значимых тенденций.

1. Концепции культурной активности

Классический подход эмпирической социологии искусства, который мы связываем с теорией социального воспроизводства Пьера Бурдьё (Pierre Bourdieu), рассматривает культурную активность как один из источников символического капитала, по сути представляющего собой ресурс социального господства. Напомним, Пьер Бурдьё совместно с Аленом Дарбелем (Alain Darbel) показали, что деятельность художественных и образовательных институтов не только не устраняет социального неравенства, но, наоборот, стремится его воспроизводить [Bourdieu, Darbel, 1966]. Позднее теория культурного капитала позволила дать убедительное объяснение этому и другим социальным явлениям и стала чрезвычайно модной в академических кругах.

Культурный капитал, по мысли Бурдьё, не является врожденным свойством личности, а приобретается через раннее воспитание, образование и культурное потребление [Bourdieu, 1977, p. 171–183]. Люди из высших классов чаще посещают оперу или классические выставки не потому, что они «лучше», а потому, что это часть их габитуса. Заметим, культурная активность рассматривается в этом контексте как инструмент воспроизводства социального и культурного неравенства, когда доминирующий класс через социальные институты легитимирует свои культурные практики в качестве эталонных образцов.

Структуралистский подход, связанный с теорией Герберта Ганса (Herbert Gans) о существовании в современном обществе нескольких различных, но часто пересекающихся «вкусовых культур» [Gans, 1974], показал, что культурные предпочтения и практики человека обусловлены не столько его социальной принадлежностью, сколько наличными потребностями, интересами и вкусами. Эти предпочтения распространяются не только на искусство, но и на повседневные культурные практики, еду, развлечения и даже моду. Разные вкусовые культуры, согласно этой теории, формируются социальными структурами, несводимыми к социальным классам, — доходом, образованием, профессией, демографическим и прочим разнообразием (возраст, этнос, религия). Культурный выбор в такой ситуации не является свободным и детерминирован принадлежностью к той или иной страте. Активности, которые выбирают люди, укрепляют их связь с референтной группой и подтверждают их идентичность.

Институциональная теория по-своему интерпретировала структуралистскую идею Г. Ганса. Так, Пол ДиМаджио (Paul DiMaggio) в своей концепции «классификации искусств» показал, что разделение искусства на «высокое» и «низкое» — это отнюдь не естественный процесс самоидентификации в социальных структурах, а результат институциональной работы, сознательного выстраивания символических границ между «благородным» высоким искусством и «вульгарной» популярной культурой [DiMaggio, 1987]. Эта классификация стала тем структурным каркасом, который и по сей день определяет модели культурного потребления.

Ключевая идея институционального подхода состоит в том, что культурная активность (потребление искусства и разные формы

культурного участия) — не столько вопрос личного выбора, сколько социально сконструированная практика, которая становится возможной, осмысленной и ценной благодаря работе комплекса институтов. Государственная культурная политика, система финансирования, законодательство и идеология, система образования, СМИ, общественные организации и другие институты вместе с организациями искусства направляют художественное производство и активно формируют спрос, повышая доступность определенных видов культурных благ и формируя социально одобренные представления о «правильной» культуре и структуре ее потребления.

Институциональный подход оказался хорошим аналитическим инструментом. На его основе ДиМаджио показал, как американские элиты в XIX веке через создание института музеев сознательно провели границу между «высоким» искусством для элиты и «популярной» культурой для масс [DiMaggio, 1991]. Джордж Дики (George Dickie) впервые указал на причастность произведения к оценивающей его социальной группе как ключевой признак искусства [Dickie, 1969]. Артур Данто (Arthur Danto) заявил, что в современную эпоху только сообщество профессионалов и соответствующих институций способно отличить искусство от неискусства, поскольку именно этот «мир искусства» учреждает свод правил, конвенций и понимание эстетики [Danto, 1981]. Говард Беккер (Howard Becker), развивая теорию «миров искусства», пришел к выводу, что произведение искусства — это результат кооперации множества людей (художников, исполнителей, дилеров, критиков, зрителей), которые вместе с художником создают произведение искусства, действуя по установленным в их «мире» соглашениям [Becker, 1982].

Этот контекст способен создавать произведения искусства даже из утилитарных объектов и практик, наделяя их ценностью и значением: вспомним художественные поиски в области «реди-мейд» Марселя Дюшана. И даже понятие «поля культуры» Пьера Бурдьё является по сути институциональным. Ведь поле — это не что иное, как система объективных отношений между позициями акторов (художник, критик, галерист), которые ведут борьбу за право навязывать легитимное понимание искусства [Bourdieu, 1993].

Эти подходы показали, что модели культурного потребления не случайны, а глубоко укоренены в социальной структуре. Они заложили

фундамент для понимания того, как наш, казалось бы, «суверенный» личный выбор определяется обществом и нашим местом в нем. Между тем динамика социальных процессов ускоряется, меняя систему культурных потребностей и культурную активность общества. Новые объясняющие концепции бросают вызов классическим теориям и переворачивают устоявшиеся взгляды на проблему.

Так, американские социологи Ричард Петерсон (Richard Peterson) и Роджер Керн (Roger Kern), исследовав культурные практики американцев, пришли к выводу, что в конце XX века в условиях массового потребления продуктов культуры произошел «качественный сдвиг в основе определения элитного статуса — от снобистского исключения к всеядному присвоению» [Peterson & Kern, 1996, p. 900]. Статусным стало считаться не исключительное потребление «высокой» культуры, что всегда было маркером принадлежности к культурной элите, а широкий и эклектичный вкус, включающий как «элитарные», так и «массовые» образцы. Причем Петерсон и Керн утверждают, что «высоколобые» даже более всеядны, чем другие, и что со временем их всеядность растёт. Этот рост они объясняют «как сменой социальных групп, так и изменениями, произошедшими в 1980-х годах среди интеллектуалов всех возрастов» [Peterson & Kern, 1996, p. 900].

Такая эволюция культурного участия усложняет жесткие связи структурализма и институциональный детерминизм. Она намекает, что в современном обществе больше нет зависимости между социальным классом и характером культурного потребления, а прежняя иерархическая модель культурной активности, выстроенная вокруг непреодолимых барьеров между «массовой» и «элитарной» культурой, безнадежно устарела.

Впрочем, теория Р. Петерсона не отменяет культурное неравенство и символическое насилие, лишь меняя их форму. Границу между культурными классами теперь определяет не столько вкус или способность к различению, сколько широта спектра потребляемых культурных благ. Это — новый и более изощренный способ демонстрации превосходства одной страты над другими, теми, чье культурное потребление ограничивается одним-двумя жанрами — часто из-за нехватки экономического и культурного капитала.

Наконец, концепт «всеядности» дополняется понятием «культурной ненасытности», своего рода мерой темпа и характера культурного

потребления [Katz-Gerro & Sullivan, 2010]. Исследователи также увязывают эту характеристику потребительского поведения с социальным статусом, утверждая, что она выступает в качестве дополнительного маркера социальных границ и признака социальной исключительности. Широкая публика может потреблять как массовую, так и «высокую» культуру, но не может позволить себе роскошь множественного эклектичного выбора: она не обладает для этого ни экономическим потенциалом, ни соответствующими навигационными системами для ориентации в многочисленных репертуарах.

Впрочем, концепцию Ричарда Петерсона мы рассматриваем скорее как объясняющую гипотезу, а не доказательство появления новой модели культурного потребления. Недоказуема и подлинность индивидуальных стратегий культурной всеядности. Есть большие сомнения, отражают ли эти стратегии действительный интерес или являются своего рода перформансом, способом соответствовать новому статусному кодексу.

2. Социальные измерения культурной активности

Вне зависимости от особенностей исследовательского подхода, культурная активность отражает как характер взаимодействия человека с искусством, так и сущностные качества личности — субъекта культурной деятельности. В эмпирическом плане культурная активность традиционно рассматривается в единстве трех составляющих: потребления искусства, приобретения знаний об искусстве и собственной творческой деятельности [Фохт-Бабушкин, 2001]. Между тем динамика культурной жизни в последние годы ясно показала, что традиционное понимание структуры культурной активности должно быть дополнено измерением *сетевой активности*, которая не может быть сведена к перечисленным составляющим. Например, культурная активность любителей театра в социальных сетях включает сегодня как потребление искусства, так и получение знаний о нем, и собственное художественное творчество, и формирование смыслов культурной деятельности, и другие формы культурного участия реальных и потенциальных потребителей. Мы полагаем, что вторжение сетевых практик в традиционную художественную жизнь сильно изменило привычный

уклад в отношениях человека с искусством, модели культурного потребления и даже само искусство.

Для оценки этой гипотезы рассмотрим все четыре составляющие зрительской активности респондентов, опираясь на результаты II Всероссийского социологического опроса зрителей российских театров, проведенного под эгидой Союза театральных деятелей Российской Федерации учеными Государственного института искусствознания (ГИИ) Министерства культуры РФ в сети «Интернет» в период с 1 февраля по 30 апреля 2025 года.

Анкета социологического опроса была доступна на сайтах региональных отделений СТД РФ, сайтах театров, билетных агрегаторов и городских театральных касс, страницах театров в социальных сетях, а также на сайтах других организаций, к которым обычно обращаются зрители. Таким образом, в опросе мог принять участие любой зритель любого театра РФ. Участниками социологического опроса стали более 10,5 тысячи жителей около двух сотен городов, расположенных в 85 регионах Российской Федерации, которые высказали свое мнение о творческом потенциале, репертуаре и деятельности 553 наиболее востребованных ими театров. Выборка обеспечила максимальное представительство театральных зрителей — посетителей подавляющего большинства российских театров. Такой колоссальный охват аудитории позволяет предположить высокую меру репрезентативности и достоверности результатов исследования, отражающих реальные процессы и тенденции в театральной жизни страны.

По методологии и результатам это исследование стало продолжением и развитием I Всероссийского социологического опроса театральных зрителей, проведенного ГИИ в Год театра в РФ (2019). Сопоставимость результатов двух опросов позволяет оценивать тенденции развития театральной ситуации.

Полученная информация позволила глубоко осмыслить отношения театра и общества в современной социально-экономической ситуации, установить основные характеристики современной зрительской аудитории, особенности и тенденции ее потребительского поведения и социально-культурной динамики. Однако в этой статье мы рассмотрим только те результаты, которые имеют непосредственное отношение к исследуемой проблеме.

Тенденции потребления театрального искусства

Единицей контактов человека с театральным искусством и главным измерителем культурного потребления в театральной сфере традиционно выступает *посещение* театра. Разумеется, без учета дистанционных (цифровых) способов культурного потребления этот показатель не может считаться исчерпывающим. Понимая всю глубину различий между живым посещением театра и просмотром спектакля в интернете, де-факто мы все же вынуждены принять за единицу контактов человека с театральным искусством акт его потребления в любой форме.

Парадоксы посещаемости. Опросы зрителей, регулярно проводимые в театрах нашей исследовательской группой начиная с 1990-х годов, до последнего времени фиксировали устойчивую закономерность «убывающей зрительской активности»: чем чаще зрители посещают театр, тем меньше таких зрителей в составе аудитории. Это логически понятная закономерность, поскольку активных, продвинутых и исключительно театральных людей всегда меньше, чем обычных. Однако в последние годы привычная схема все чаще дает сбой, и опросы зрителей — проводимые как онлайн, так и в театрах — показывают обратную закономерность: большинство респондентов посещает театры часто, и чем чаще они ходят в театр, тем больше таких респондентов. Данные о частоте посещения театров, полученные нами во II Всероссийском онлайн-опросе 2025 года, как и результаты I Всероссийского онлайн-опроса театральных зрителей 2019 года, подтверждают эту «обратную пропорцию» театральной активности современных зрителей. Такие изменения структуры аудитории по частоте посещения свидетельствуют о кратном повышении общей зрительской активности.

Мониторинговый опрос россиян о посещении театров и о любимых российских театрах и постановках, проведенный ВЦИОМ в 2024 году, также позволил авторам сделать вывод, который еще лет пять назад выглядел бы утопией: «сегодня каждого четвертого россиянина можно назвать театралом — 25% россиян посещают театр несколько раз в год и чаще, это почти в два раза выше в сравнении с 2008 г. — 13%» [Весь мир — театр! 2024]. Даже если сделать скидку на обычное для опросов населения завышение данных о культурном

потреблению и размерах аудитории, на этом фоне вполне органично звучат утверждения СМИ о том, что «в России театральный бум, и театры, наконец, вернулись к допандемийным показателям — с начала года залы в среднем заполняются на 98–99 процентов» [Жилиева, 2024]. О значительном росте продаж театральных билетов сообщают и билетные агрегаторы: билеты на концерты и в театры теперь покупают чаще, хотя и платят за них дороже.

Абсолютный и относительный рост посещаемости российских театров фиксируется не только данными социологических опросов или экспертных оценок, но и официальной статистикой. Так, по данным Главного информационно-вычислительного центра (ГИВЦ) МК РФ, относительное число посещений с 2005 по 2023 год выросло на 46% — со 191 до 279 посещений на 1000 жителей⁽¹⁾. Все это позволяет сделать вывод о том, что несмотря на сверхинфляционный рост цен на билеты и снижение доступности театра, в последние годы происходит взрывной рост зрительской активности и расширение аудитории российских театров.

Цифровые формы потребления театрального контента. Эпоха цифровизации открыла беспрецедентно широкий доступ к театральному искусству за счет использования популярных и доступных альтернативных источников доставки театрального контента. Спектакли теперь доступны любому человеку — не только в театре, но и в формате телеспектакля, в электронных архивах, в потоковом видео в интернете и даже в кинотеатрах. Продолжает существовать радиотеатр и некоторые другие формы жизни театральных постановок, однако они не слишком популярны в настоящее время.

Между тем российские зрители по-прежнему предпочитают живое исполнительское искусство его цифровым образам и записям. По данным опроса, 95% респондентов смотрят спектакли в театре часто или очень часто, лишь изредка обращаясь к альтернативным источникам театрального контента. При этом мы отмечаем тенденцию роста зрительского интереса к спектаклям в интернете. Хотя интернет-просмотры пока не могут конкурировать по своей

(1) Рассчитано по данным АИС «Статистика» ГИВЦ Минкультуры России. URL: <https://stat.mkrf.ru/indicators/> (дата обращения 25.08.2025).

массовости с «живыми», большинство зрителей (55%) все же прибегает к ним более или менее часто.

Телевидение как традиционный канал поставки контента в записи продолжает пользоваться спросом более чем у 1/3 зрителей — главным образом, у зрителей старшего возраста, — однако частота его использования определяется не столько желанием зрителей, сколько сеткой телевидения при отсутствии свободы репертуарного выбора.

Спектакли в кинотеатрах — все еще экзотика для нашей публики, большинство зрителей к ним обращаются очень редко. И, очевидно, это связано не столько с отсутствием интереса к недоступным россиянам спектаклям мирового репертуара, сколько с недостаточным предложением кинотеатральных трансляций на российском рынке.

Получение знаний о театре и собственное художественное творчество

Опрос показал, что и эти направления зрительской активности, непосредственно не связанные с просмотром спектаклей, ныне востребованы в разы больше, чем прежде. Так, сегодня почти 2/3 зрителей читают о театре, и более половины принявших участие в опросе россиян в той или иной мере посвящают свой досуг творческим занятиям, связанным с театром!

Эти результаты являются свидетельством серьезного роста интереса к театру в нашей стране и значительного повышения зрительской активности во всех ее формах. Это не может быть ни случайностью, ни обычным эволюционным процессом. Углубленный анализ результатов опроса показал, что рост культурной активности во всех ее измерениях связан не только с традиционными формами самообразования и художественного творчества. Чтение театральных мемуаров, драмкружки или участие в художественной самодеятельности сегодня выглядят анахронизмом и замещаются новыми креативными практиками. Вызванные к жизни социальными сетями и их функционалом вовлеченности, новые формы культурного участия находят широкий отклик в публике. Это становится еще одним поводом высказать предположение, что необычайный рост показателей культурной активности театральных зрителей связан с выходом театра в цифровую сферу, значительным расширением его доступности и социальной базы.

Модели приобщения к искусству

Общепринятая точка зрения на процесс социализации и инкультурации объясняется с позиций теории культурного капитала Пьера Бурдьё. Наиболее эффективно процесс приобщения к искусству происходит в раннем детстве, что обуславливает высокий уровень культурной активности человека в дальнейшем. Но чем позднее начинается этот процесс, тем труднее он протекает, «ибо затем потребуются еще больше времени для исправления последствий» [Бурдьё, 2002, с. 61].

Именно возраст приобщения к искусству определяет стаж и опыт культурного потребления. Этот стаж не дает однозначного представления о потребительской практике респондента или количестве контактов респондента с «высокой культурой», но безусловно коррелирует с числом таких контактов [DiMaggio, 1982]. Кроме того, временную продолжительность накопления культурного капитала сам автор этого понятия считал «наименее неточным» его измерением. Раннее приобщение к искусству является, таким образом, неотъемлемым и наиболее легитимным признаком «классической» модели культурного потребления как процесса накопления культурного капитала «путем длительных диспозиций ума и тела, самопожертвований и усилий над собой» [Бурдьё, 2002, с. 60–61].

Всероссийский опрос 2025 года показал, что большая часть представителей совокупной аудитории театров РФ была приобщена к театральному искусству в школьном (44%) или даже дошкольном (37,9%) возрасте. При этом в наиболее «театральных» регионах России этот процесс начинается раньше: для большей части зрителей — именно в дошкольном возрасте. Судя по этим данным, в совокупной зрительской аудитории театров РФ традиционная модель приобщения к театральному искусству пока преобладает.

Именно пока, поскольку ситуация стремительно меняется. По результатам серии социологических опросов, проведенных исследовательской группой ГИИ в четырех музыкальных театрах столицы в 2022–2024 годах, мы отмечаем взрывной рост доли чрезвычайно активных *новых* зрителей — людей, которые прежде театром не интересовались, но, придя в театр уже взрослыми людьми, проявляют зрительскую активность, граничащую с «культурной ненасытностью».

Новые эмпирические факты заставили по-новому взглянуть на, казалось бы, знакомый вопрос и сделать вывод об изменении системы культурных потребностей общества и актуализации статусно-символической модели культурного потребления. Сегодня театр привлекает новую и нетеатральную публику, поскольку в обществе растёт спрос, как мы полагаем, не на искусство, а на символические экстерналии культурного потребления. Реальную ценность обретают не художественные, а социальные функции театра, они все чаще и становятся главной целью обращения к искусству. В этой модели потребление искусства рассматривается главным образом не как самоцель, а как средство, инструмент создания позитивного образа личности. В свое время мы подробно рассмотрели эти вопросы [Ушкарёв, Портал, 2025], а сейчас попробуем разобраться в причинах этого феномена.

3. Концепция сетевой трансформации

В жизни современного человека отчетливо просматривается влияние глобальных тенденций. Одна из них — рост цифровой вовлеченности как технологически обусловленный социальный феномен, который полностью изменил отношение человека к искусству и модели социальной активности. Расширение доступа к культуре и ее демократизация уже давно стали общим местом в характеристике положительной роли цифровизации. Но цифровизация культурной жизни имеет не только позитивные последствия. То, как разрушение информационных барьеров, помноженное на сетевую активность населения, способно изменить модели взаимодействия человека с искусством, само искусство и его функции, позволяет объяснить концепция сетевой трансформации.

Трансформация культурного производства: от монолога к диалогу

Снятие барьеров. Социальные сети дают возможность людям взаимодействовать с искусством и его потребителями напрямую, минуя традиционные барьеры — экономические, социальные, территориальные. Это приводит к созданию новых, гибридных культурных

форм (например, музыкальный жанр «мамбо-фламенко» или интернет-мемы, понятные международной аудитории). При этом существенно снижаются психологические и коммуникационные барьеры для собственного включения в творчество. Очевидно, этим и объясняется взрывной рост интереса к творчеству в театральной публике.

Новые формы активности, участие в производстве и распространении. Казалось бы, сети делают культурное участие более инклюзивным и открытым для всех, а театральная коммуникация постепенно эволюционирует от монолога к диалогу и зрительской вовлеченности. И хотя эта новая инклюзивность — соучастие совершенно иного рода, нежели сотворчество, возможность которого предоставляют живые контакты зрителя с исполнителем, она выливается в различные формы активности, когда потребители контента могут становиться участниками его производства и распространения [Jenkins, 2006].

Размывание границ между профессионализмом и любительством. Возможности многих популярных соцсетей позволяют пользователям создавать собственный художественный контент, стирая границы между профессиональным творчеством и любительством. Пользователи могут не только комментировать и делиться контентом, но и создавать ремиксы и мемы, косвенно влияя на процессы творчества и популярность тех или иных спектаклей. При этом участники блогов и дискуссий зарабатывают популярность, социальный капитал, статусы «знатоков» и другие «сертификаты культурности». Граница между создателем и аудиторией размывается. Театрам же мгновенная обратная связь позволяет быстро адаптировать предложение под запросы потенциальных зрителей.

Производство квазитеатрального контента, продвижение и увеличение рыночной стоимости культурного продукта. Влияние сетевой активности зрителей просматривается также в коммерциализации искусства, поскольку сети выступают инструментом продвижения отдельных культурных проектов. Сегодня не критика, а именно инфлюенсеры и блогеры играют ключевую роль в популяризации культурного контента. Кроме того, институциональный контекст соцсетей способен превращать культурные продукты в товары, ценность которых определяется не художественными качествами, а статистикой просмотров и лайков.

Сетевую активность зрителей можно также рассматривать как форму нематериального труда [Лаззарато, 2008]. Благодаря социальным сетям, зрители вне театра производят контент (отзывы, посты, репосты...), эмоции (вовлеченность) и социальные отношения (сообщества), которые напрямую увеличивают символическую и рыночную стоимость театрального продукта. Этот труд, как правило, не оплачивается, но является ключевым ресурсом для выживания культурных институций в современном цифровом пространстве.

Трансформация публики: от восприятия к созданию смыслов

Публика как постоянно действующее сетевое «комьюнити», создающее смысловое поле искусства. В отношениях художника и публики решающее слово всегда остается за публикой, — утверждал Марсель Дюшан [Marcel Duchamp, 1992, p. 179]. Сегодня роль публики многократно возрастает. Современное театральное сообщество — это не случайное собрание людей, временно объединенное восприятием произведения сценического искусства. Сетевая активность трансформирует эфемерную аудиторию в «комьюнити» — устойчивую социальную группу с постоянной коммуникацией, общими нормами, ценностями и чувством принадлежности. Это сообщество существует непрерывно — и до, и после спектакля.

Новая публика — создатель смыслов. Рецептивная эстетика давно доказала, что произведения искусства способны осуществляться только в процессе их восприятия, а значит, они по-иному представляются всякий раз, в зависимости от условий восприятия. Поэтому современный наблюдатель видит не только по-иному, но и иное [Гадамер, 1988]. Сетевая активность зрителей как материализованная коллективная рецепция представляет собой непрерывный процесс не только постижения, но и создания смыслов произведений искусства. Каждый пост, комментарий, рецензия — это акт интерпретации, который становится частью общего смыслового поля спектакля. Спектакль больше не заканчивается аплодисментами, он продолжает жить в дискурсе, это порождает ответственность и повышенные риски для его создателей.

Трансформация моделей культурного потребления: от долгого накопления к «быстрому питанию»

Инструмент создания и продвижения «лучшей версии себя». Широкий спектр возможностей, предоставляемых современными технологиями, позволяет использовать поле культуры для целенаправленного продвижения идеальных образов собственной личности для использования их в желаемых контекстах социальных ролей. Благодаря соцсетям и виртуализации социальных связей в современном цифровом обществе, «побочные» символические экстерналии культурного потребления для многих сегодня стали эффективным инструментом социального позиционирования — но не путем длительного процесса накопления культурного капитала, а созданием тщательно отретушированного идеального «аватара». Социальные сети являются одновременно и средой для распространения, и двигателем, а зачастую — и конечной целью культурной активности: получение лайков, репостов, подписчиков и прочих «сертификатов культурности» становится важнейшим мерилем успеха.

Распространение моделей «ускоренного» потребления, «культурной всеядности» и «ненасытности». Важно и то, что социальные сети способствуют распространению «ускоренных» моделей культурного потребления, когда люди привыкают к коротким форматам культурного контента, как, например, TikTok⁽²⁾-видео, сторис и др. Это формирует особый опыт и влияет на ожидания потребителей от других культурных благ. Последним примером такой трансформации потребительских практик стал спровоцированный сетевыми платформами взрывной интерес публики к микродрамам и микросериалам с продолжительностью серии не более 1–3 минут. Такие микровидео вертикального формата, предназначенные для быстрого просмотра в смартфоне и продвигаемые некоторыми стриминг-сервисами, уже потеснили на западных рынках традиционные форматы онлайн-кинотеатров.

Формирование коллективной идентичности и новой нормативности. Культурная деятельность порождает социальные связи [Lizardo, 2006]. В свою очередь, социальные сети как совокупность связей

(2) Роскомнадзор: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.

и виртуальных сообществ, образующихся по признаку общности интересов, формируют социальные структуры, в значительной мере детерминирующие систему культурных, аксиологических и поведенческих шаблонов своих участников. Люди обычно выбирают культурный контент, который отражает их социально детерминированные ценности и интересы и подчеркивает их принадлежность к определенным группам. Значимость рекомендаций дружеского окружения в сетях для мотивации потребительского поведения театральных зрителей подтверждена соответствующими исследованиями [Pasquier, 2013], тогда как разговоры о театре с сослуживцами в западной культурной практике иногда рассматриваются как «ритуал культурного доминирования» [Erickson, 1996].

Сети формируют индивидуальную и коллективную идентичность, а также представления о социально одобренном типе культурного потребления и его репертуарах, тем самым создавая новую систему нормативности. Благодаря этому сети активно влияют на формирование культурных трендов: моды, художественных предпочтений, тенденций и других культурных явлений. Вирусный контент, быстро распространяющийся в цифровой информационной среде, может становиться популярным, легитимируя эти новые культурные тренды и интересы.

Фрагментация и сужение спектра культурного потребления. Другим негативным следствием сетевых культурных трансформаций становится фрагментация культурного потребления. Это связано с тем, что алгоритмы персонифицированного поиска информации, используемые интернет-платформами соцсетей, формируют так называемые «пузыри фильтров» [Pariser, 2011], когда пользователям предлагается только тот контент, который наиболее релевантен их прежним запросам. Это ведет к культурной изоляции пользователя в его собственном информационном пузыре или к формированию изолированных сообществ, что ограничивает возможности и разнообразие культурного потребления. Вместе с тем, хотя сетевые алгоритмы предлагают персонализированный контент, их глобальная работа может приводить к нивелированию вкусов и доминированию глобальных трендов в ущерб локальным культурам.

Риски редукции искусства. Ускорение культурного потребления в социальных сетях, ограничивая его поверхностным знакомством

с произведением, несет риски редукции восприятия и искажения смыслов произведений искусства в их классическом понимании. Параллельно нарастают риски редукции самого искусства в ходе его адаптации для «быстрого питания», когда важна только интрига в сюжете, рассказанном в двух словах, но ни режиссура, ни актерская игра не имеют ни малейшего значения. Очевидно, востребованность коротких форматов нетерпеливыми зрителями постмодернистской эпохи питает феномен клипового сознания [Тоффлер, 1999], способствует распространению «культурной всеядности» как преобладающей модели культурного потребления и «культурной ненасытности» как ее количественной характеристики.

Заключение

Подобные тенденции в каком-то виде существовали и прежде. Но они значительно усилились и приобрели всеобщее значение благодаря цифровым технологиям и социальным сетям, существенно ускорившим обмен информацией, сократившим дистанцию межличностного общения и радикально изменившим модели социального взаимодействия. Феномен цифровизации создал параллельный конвенциональный мир, где люди несколько иначе воспринимают себя и окружающий контекст.

Здесь легко рождаются новые идеи, поскольку здесь все проще и доступнее. Охватившая сетевое сообщество идея самосовершенствования и публичной демонстрации лучшей версии себя здесь воспринимается как требование времени. Эта непрерывная виртуальная гонка связана с необходимостью повышения конкурентоспособности личности в гиперинформационном пространстве — особенно для молодых поколений — на рынке труда, в гендерных отношениях, иерархиях социальных групп и т.д.

Но активность в соцсетях — не иллюзия. Она существенно стимулирует реальную культурную активность театральной аудитории и выводит ее на качественно новый уровень. Это неизменно подтверждают эмпирические данные регулярных социологических мониторингов зрительской аудитории. Причем регрессионный анализ посещаемости театров по данным опросов дает устойчивый и статистически значимый результат: любая околотеатральная активность

в социальных сетях — даже факт подписки на страницы театров — выступает существенным драйвером роста реальной зрительской активности и посещаемости театра [Ушкарёв, Аудитория, 2025].

Это подтверждает гипотезу о том, что ключевая роль социальных сетей в трансформации моделей культурного потребления объясняется далеко не только их чрезвычайной эффективностью как инструмента коммуникации и распространения информации. Социальные сети стали механизмом формирования культурных предпочтений и мотивации, адаптации искусства для быстрого потребления и легитимации новых форм культурного участия. Сетевая трансформация меняет парадигму культурной активности и обеспечивает переход от культуры, основанной на уникальности и исключительности, к культуре, основанной на всеобщности и неограниченности.

Источники данных:

- 1 АИС «Статистика» ГИВЦ Минкультуры России. URL: <https://stat.mkrf.ru/indicators/> (дата обращения 25.08.2025).
- 2 Материалы социологических опросов публики оперы и балета Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко: Электронная база данных / Государственный институт искусствознания. М., 2023.
- 3 Материалы II Всероссийского опроса театральных зрителей Российской Федерации: Электронная база данных / Государственный институт искусствознания. М., 2025.
- 4 Материалы социологических опросов аудитории музыкальных театров города Москвы: ГБУК г. Москвы «Московский музыкальный театр «Геликон-опера» под руководством Дмитрия Бертмана», ГБУК г. Москвы «Московский театр «Новая Опера» имени Е.В. Колобова» и Московского театра мюзикла: Электронная база данных / Государственный институт искусствознания. М., 2025.

Список литературы:

- 5 Бугулова И. Почему цены на спектакли растут, но зрителей это не пугает // Российская газета. 02.09.2024. URL: <https://rg.ru/2024/09/02/naskolko-dorog-nam-teatr.html> (дата обращения 27.08.2025).
- 6 Бурдые П. Формы капитала / Пер. М.С. Добряковой // Экономическая социология. 2002. Т. 3. № 5. С. 60–74.
- 7 Весь мир — театр! Театралов в нашей стране становится все больше // ВЦИОМ новости. 26 февраля 2024. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskiy-obzor/ves-mir-teatr> (дата обращения 28.08.2025).
- 8 Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
- 9 Жилиева Я. Экономика аншлага: к чему приведет театральный бум в России // Forbes. 13 апреля 2024. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/508739-ekonomika-anshlaga-k-cemu-privedet-teatral-nyj-bum-v-rossii> (дата обращения 27.08.2025).
- 10 Лаззарато М. Нематериальный труд // Художественный журнал. 2008. № 69. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/369> (дата обращения 24.08.2025).
- 11 Тоффлер Э. Третья волна / Пер. с англ.; науч. ред., авт. предисл. П.С. Гуревич. М.: АСТ, 1999. 781 с.
- 12 Ушкарёв А.А. Аудитория музыкального театра: социокультурная динамика. М.: Государственный институт искусствознания, 2025. 160 с.
- 13 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>.

- 14 Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни людей: Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века: История и методология. СПб.: Алетейя, 2001. 557 с.
- 15 Becker H. Art Worlds. University of California Press, 1982. 392 p.
- 16 Bourdieu P. Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 248 p.
- 17 Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Columbia University Press, 1993. 322 p.
- 18 Bourdieu P., Darbel A. L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Éditions de Minuit, 1966. 256 p. (Collection "Le sens commun").
- 19 Danto A. C. The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art. Harvard University Press, 1981. 212 p.
- 20 Dickie G. Defining Art // American Philosophical Quarterly. 1969. Vol. 6. № 3. P. 253–256.
- 21 DiMaggio P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on Grades of U.S. High School Students // American Sociological Review. 1982. Vol. 47. № 2. P. 189–201.
- 22 DiMaggio P. Classification in Art // American Sociological Review. 1987. Vol. 52. № 4. P. 440–455.
- 23 DiMaggio P. Constructing an Organizational Field as a Professional Project: US Art Museums, 1920–1940 // The New Institutionalism in Organizational Analysis / Ed. by W.W. Powell & P.J. DiMaggio. Chicago; London: University of Chicago Press, 1991. P. 267–292.
- 24 Erickson B. Culture, Class and Connections // American Journal of Sociology. 1996. Vol. 102. № 1. P. 217–251.
- 25 Gans H. J. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste. New York: Basic books, 1974. XII, 179 p.
- 26 Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2006. 368 p.
- 27 Katz-Gerro T. & Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status // Time Society. 2010. Vol. 19. № 2. P. 193–219.
- 28 Lizardo O. How Cultural Tastes Shape Personal Networks // American Sociological Review. 2006. Vol. 71. № 5. P. 778–807.
- 29 Marcel Duchamp: Interviews und Statements / Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer; hrsg. von Ulrike Gauss. Stuttgart: Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart; Ostfildern-Ruit: Edition Cantz, 1992. 256 s.
- 30 Pariser E. The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. New York: Penguin Press, 2011. 294 p.
- 31 Pasquier D. Sociabilités et sortie au théâtre // Cultures études. 2013. № 1. <https://doi.org/10.3917/cule.131.0001>. URL: <https://shs.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-1-page-1?lang=fr&tab=texte-integral> (дата обращения 24.08.2025).
- 32 Peterson R. & Kern R. M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore // American Sociological Review. 1996. Vol. 61. № 5. P. 900–907.

Data Sources:

- 1 AIS "Statistika" GIVTS Minkul'tury Rossii [Automated Information System "Statistics" of the Main Information and Computing Center of the Ministry of Culture of Russia]. Available at: <https://stat.mkrf.ru/indicators/> (accessed 25.08.2025). (In Russian)
- 2 Materialy sotsiologicheskikh oprosov publiki opery i baleta Moskovskogo akademicheskogo muzykal'nogo teatra im. K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko: Ehlektronnaya baza dannykh [Materials from Sociological Surveys of the Opera and Ballet Audiences of the K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Musical Theatre: Electronic Database], State Institute for Art Studies. Moscow, 2023. (In Russian)
- 3 Materialy II Vserossiiskogo oprosa teatral'nykh zritelei Rossiiskoi Federatsii: Ehlektronnaya baza dannykh [Materials of the 2nd All-Russian Survey of Theater Spectators of the Russian Federation: Electronic Database], State Institute for Art Studies. Moscow, 2025. (In Russian)
- 4 Materialy sotsiologicheskikh oprosov auditorii muzykal'nykh teatrov goroda Moskvy: GBUK g. Moskvy "Moskovskii muzykal'nyi teatr "Gelikon-opera" pod rukovodstvom Dmitriya Bertmana», GBUK g. Moskvy "Moskovskii teatr "Novaya Opera" imeni E. V. Kolobova» i Moskovskogo teatra myuzikla: Ehlektronnaya baza dannykh [Materials of Sociological Surveys of the Audience of Musical Theaters of the City of Moscow: "Moscow Musical Theater "Helikon-opera" under the direction of Dmitry Bertman", "E. V. Kolobov Moscow Theater "Novaya Opera" and the Moscow Musical Theater: Electronic Database], State Institute for Art Studies. Moscow, 2025. (In Russian)

References:

- 5 Bugulova I. Pochemu tseny na spektakli rastut, no zritelei ehto ne pugaet? [Why Are Theatre Prices Rising, but Audiences Aren't Scared?]. *Rossiiskaya gazeta*, 02.09.2024. Available at: <https://rg.ru/2024/09/02/naskolko-dorog-nam-teatr.html> (accessed 27.08.2025). (In Russian)
- 6 Bourdieu P. Formy kapitala [Forms of Capital], transl. M. S. Dobryakova. *Ehkonomicheskaya sotsiologiya*, 2002, vol. 3, no. 5, pp. 60–74. (In Russian)
- 7 Ves' mir – teatr! Teatralov v nashei strane stanovitsya vse bol'she [All the World's a Stage! There Are More and More Theatergoers in Our Country]. *VTSIOM Novosti*, 2024, February 26. Available at: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor-ves-mir-teatr> (accessed 28.08.2025). (In Russian)
- 8 Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoi hermenevtiki* [Truth and Method: Foundations of Philosophical Hermeneutics], transl. from German, ed., intr. article B. N. Bessonov. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russian)
- 9 Zhilyaeva Ya. Ehkonomika anshlaga: k chemu privedet teatral'nyi bum v Rossii [The Sold-Out Economy: What Will Russia's Theater Boom Lead To?]. *Forbes*, 2024, April 13. Available at: <https://www.forbes.ru/forbeslife/508739-ekonomika-anshlaga-k-cemu-privedet-teatral-niy-bum-v-rossii> (accessed 27.08.2025). (In Russian)

- 10 Lazzarato M. Nematerial'nyi trud [Non-material Labor]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2008, no. 69. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/369> (accessed 24.08.2025). (In Russian)
- 11 Toffler A. *Tret'ya volna* [The Third Wave], transl. from English, sc. ed., preface P.S. Gurevich. Moscow, AST Publ., 1999. 781 p. (In Russian)
- 12 Ushkarev A.A. *Auditoriya muzykal'nogo teatra: sotsiokul'turnaya dinamika* [Musical Theatre Audiences: Sociocultural Dynamics]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ. 2025. 160 p. (In Russian)
- 13 Ushkarev A.A. Portal v volshebnyi mir. Al'ternativnaya model' priobshcheniya k iskusstvu [The Portal to a Magic World. An Alternative Model of Introduction to Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 34–57. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-34-57>. (In Russian)
- 14 Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni lyudei: Konkretno-sotsiologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroi poloviny XX veka: Istoriya i metodologiya* [Art in People's Lives: Specific Sociological Studies of Art in Russia in the Second Half of the 20th Century: History and Methodology]. St. Petersburg, Aletya Publ., 2001. 557 p. (In Russian)
- 15 Becker H. *Art Worlds*. University of California Press, 1982. 392 p.
- 16 Bourdieu P. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. 248 p.
- 17 Bourdieu P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993. 322 p.
- 18 Bourdieu P., Darbel A. *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1966. 256 p. (Collection "Le sens commun").
- 19 Danto A.C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, 1981. 212 p.
- 20 Dickie G. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 1969, vol. 6, no. 3, pp. 253–256.
- 21 DiMaggio P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on Grades of U.S. High School Students. *American Sociological Review*, 1982, vol. 47, no. 2, pp. 189–201.
- 22 DiMaggio P. Classification in Art. *American Sociological Review*, 1987, vol. 52, no. 4, pp. 440–455.
- 23 DiMaggio P. Constructing an Organizational Field as a Professional Project: US Art Museums, 1920–1940. *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, eds. W.W. Powell & P.J. DiMaggio. Chicago, London, University of Chicago Press, 1991, pp. 267–292.
- 24 Erickson B. Culture, Class and Connections. *American Journal of Sociology*, 1996, vol. 102, no. 1, pp. 217–251.
- 25 Gans H.J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, Basic books, 1974. XII, 179 p.
- 26 Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press, 2006. 368 p.
- 27 Katz-Gerro T. & Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status. *Time Society*, 2010, vol. 19, no. 2, pp. 193–219.
- 28 Lizardo O. How Cultural Tastes Shape Personal Networks. *American Sociological Review*, 2006, vol. 71, no. 5, pp. 778–807.
- 29 *Marcel Duchamp: Interviews und Statements*, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, hrsg. von Ulrike Gauss. Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit, Edition Cantz, 1992. 256 s.
- 30 Pariser E. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. New York, Penguin Press, 2011. 294 p.
- 31 Pasquier D. Sociabilités et sortie au théâtre. *Cultures études*, 2013, no. 1. <https://doi.org/10.3917/cule.131.0001>. Available at: <https://shs.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-1-page-1?lang=fr&tab=texte-integral> (accessed 24.08.2025).
- 32 Peterson R. & Kern R.M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, no. 5, pp. 900–907.

УДК 77
ББК 85.163

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Ключевые слова: фотография, серийность, камера-обскура, studium, punctum, carte de visite, хронофотография, запечатленное время, декомпозиция, повторение и вариации, фотоальбом, Н. Ньепс, Л. Дагер, У. Тальбот, А.А.Э. Дисдери

Смолев Даниил Дмитриевич

Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-106-135

Для цит.: Смолев Д.Д. Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности // Художественная культура. 2025. № 4. С. 106–135. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-106-135>.

For cit.: Smolev D.D. Seriality at the Dawn of Photography: The Problem of Temporality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 106–135. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-106-135>. (In Russian)

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Keywords: photography, seriality, camera obscura, studium, punctum, carte de visite, chronophotography, captured time, decomposition, repetition and variations, photo album, N. Niépce, L. Daguerre, W. Talbot, A.A.E. Disdéri

Smolev Daniil D.

Seriality at the Dawn of Photography:
The Problem of Temporality

Аннотация. XIX век стал первым золотым веком серийности, подчинив принципам дискретности, декомпозиции, повторения и вариации ключевые сферы общественной жизни: от пролонгированной подачи новостей и литературных произведений (роман-фельетон) до «сериализованных» научных концепций (теория эволюции). Не осталась в стороне от модернистских процессов и новорожденная фотография. Быстро и стихийно освоив формат серии, всего через несколько десятилетий она мутировала в кинематограф (по сути, в серию изображений, разложенных на временной шкале).

Автор статьи предлагает рассмотреть 1820–1850-е годы как лиминальный период превращения одного медиума в другой, а серийность — как техническую и эстетическую необходимость для обозначенной трансформации. Если в первые годы существования фотография вытравливала темпоральность из своего генома, пытаясь запечатлеть мгновение, то будущий кинематограф, напротив, взялся пересоздать время на пленке. Если в погоне за четкостью фотография избавлялась от движения, истории и контекста, то кинематограф заложил их в основу своей поэтики. Если фотография подобна забыванию, то кинематограф — припоминанию.

Обращаясь к теме серийности в ранней фотографии, автор затрагивает проблемы непохожести объекта и его двухмерной репрезентации, растворения портретируемого в каноне и поиска индивидуальности, ведения фотоальбома для себя и ведения фотоальбома для потомков.

Abstract. The 19th century became the first ‘Golden Age’ of seriality, having subordinated key spheres of public life to the principles of discreteness, decomposition, repetition, and variation: from the prolonged presentation of news and literary works (the feuilleton novel) to ‘serialized’ scientific concepts (the evolution theory). The nascent photography did not remain unaffected by modernist processes either. Having quickly and spontaneously adopted the serial format, within just a few decades it mutated into cinema (essentially, a series of images arranged on a timeline).

The author of this article proposes to consider the 1820s — 1850s as a liminal period in the transformation of the one medium into the other, and seriality as a technical and aesthetic necessity for this transformation. If in its early years photography erased temporality from its genome attempting to capture the instant, future cinema, by contrast, undertook to recreate time on film. While photography, in its pursuit of clarity, stripped away movement, history, and context, cinema incorporated them into its poetics. If photography is akin to forgetting, cinema is akin to remembering.

Addressing the theme of seriality in early photography, the author touches upon the issues of dissimilarity of the subject and its two-dimensional representation, dissolution of the portrayed into the canon, the search for individuality, as well as the practice of keeping a photo album for oneself and for posterity.

Введение

В XIX веке серийность не просто активно присутствует в культурном поле — она формирует мышление нового «массового человека», вольно или невольно дробящего повседневность на фазы. Потребление информации — изо дня в день появляющиеся и тянущиеся новости; коммуникация — телеграф; передвижение — железные дороги с ритмичным расписанием поездов; взаимодействие с искусством и литературой — проведение художественных выставок и чтение романов-фельетонов; представления о человеке и мире — формирование теории эволюции Ч. Дарвина. Всюду ступеньки и строительные блоки, короткие отрезки и рекомбинации, на которые просвещенный мир принялся стихийно себя раскладывать, подчиняя законам декомпозиции.

Рождение фотографии обязано тем же факторам. Она оказалась самонадеянной модернистской попыткой пересоздать человеческий глаз в его «совершенном» виде — сделать его объективным и четким, ничего не упускающим из вида, ничего «не забывающим». И если первые фотографические опыты ошеломили современников своим иллюзорным правдоподобием, приведя к кризису пластические искусства и вынудив их искать иные эстетические территории (вне миметического принципа), то довольно скоро появились и первые скептики: а так ли точно фотография отражает объект своей съемки? Знаменитые труды Зигфрида Кракауэра [Кракауэр, 1974], Андре Bazена [Базен, 1972], Ролана Барта [Барт, 2011], Жиля Делёза [Делёз, 2004] поставили под сомнение это положение, в сущности, пытаясь объяснить то, что происходило с фотографическим медиумом начиная с 1830-х годов — его постепенное превращение в кинематограф благодаря серийности.

Если один снимок не способен передать сущность человека/события (каким мы его видим и чувствуем), то, вероятно, на это способна череда снимков. По мере демократизации и удешевления фотографической практики (пик этой тенденции приходится на 1850-е годы) происходит бурное разрастание серий, укомплектование ими сначала секунд, а потом десятков секунд на пленке. В этой исторической точке фотография и будущий, еще не сформировавшийся кинематограф идут разными дорогами: первая стремится избавиться от

темпоральности, став исключительно пространственным искусством, оперирующим мгновениями, а второй — имитировать длительность, обосновавшись в пространственно-временных координатах.

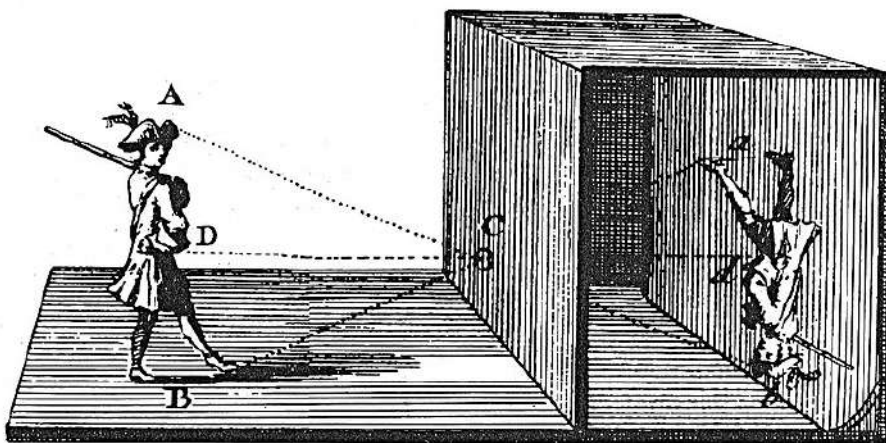
Однако до сей поры роль серийности в этом процессе размежевания оставалась невнятной и будто незначительной. Нам же она видится определяющей, поскольку всякая вереница снимков несет в себе больше информации/контекста/нюансов, нежели единичная фотография, но меньше, чем кино, претендующее на абсолютную компенсацию времени — отныне не утраченного.

Что снимает фотограф?

Несколько столетий камера-обскура служила небесполезным инструментом для художников, оптиков, анатомов, она была увлекательным аттракционом (например, в панорамных театрах), но не могла удержать перевернутое с ног на голову изображение. Тогда на помощь приходила человеческая рука, обводящая перевернутую самой природой реальность, как по контурной карте.

Ограниченная доступность такого зрелища вторит театральной: действие дышит здесь и сейчас, пока его наблюдают, а иногда и иммерсивно с ним взаимодействуют. Однако открытие фотографии произвело с миражами камеры-обскуры примерно тот же хищнический акт, что и становление кинематографа с любым спектаклем: позволило снять «посмертную маску», присвоить образ. Точно так же, как зарегистрированный на пленку спектакль не способен релевантно передать впечатления от живого исполнения (как минимум, в силу отсутствия эталона, ведь в другой день и час то же представление окажется иным), так и фотография интерпретирует облик объекта, делая его чуть незнакомым, подозрительным, странным. На карточке тот же пейзаж, что перед глазами, но все же чужой. На экране хорошо знакомый человек, но почему-то как пришелец.

Одним из первых разницу между моделью и ее фотографическим двойником выделил Марсель Пруст, на что обратил внимание теоретик кино З. Кракауэр: «Я, для кого бабушка все еще была частью меня самого, я, кто никогда не видел ее иначе как в глубине своей души, видел всегда в одном и том же месте прошлого сквозь прозрачную



Ил. 1. Схематичное устройство камеры-обскуры. Источник: https://sitekid.ru/fizika/ibn_al-hajsam_i_ego_otkrytie.html. Проходящие через небольшое отверстие лучи пересекаются, из-за чего изображение на противоположной стенке затемненного пространства получается перевернутым

Fig. 1. A schematic diagram of a camera obscura. Source: https://sitekid.ru/fizika/ibn_al-hajsam_i_ego_otkrytie.html. Rays passing through a small hole intersect, causing the image on the opposite wall of the darkened space to appear inverted

пелену неотступных захлестывающих друг друга воспоминаний, вдруг, в нашей гостиной, ставшей частью нового мира, мира времени, увидел, что на кушетке под лампой сидит краснолицая грузная, болезненная, погруженная в раздумье, водящая по строчкам книги почти бессмысленными глазами, унылая старуха, которую я не знаю» [цит. по: Кракауэр, 1974, с. 24]. Интересно тут даже не наличие двух правд — своей и не своей, — а слепое доверие постороннему, по Прусту, «объективному» зрению машины. Человек может и ошибиться, глаз его может замылиться, и только камера остается невозмутимой судьей, не испытывающей сентиментов.

Совсем иначе эту разницу между «эмпирическим» и «механическим» обозначил сам Кракауэр. В блестящем эссе «Фотография» (1927) он описал снимок 24-летней дивы, стоящей на фоне отеля «Эксельсьор», что на Лидо (Венеция). Социолог отметил соблазнительный наклон головы прекрасной девушки, пересчитал ее ресницы, восхитился демонической челкой и поведал семейное предание — на этой карточке изображена его бабушка. А может, подруга бабушки.

Или все-таки бабушка собственной персоной: «...хотя, если взглянуть на вещи трезво, — просто юная девушка, сфотографированная в 1864 году» [Кракауэр, 2019, с. 17].

Так фотография, по Кракауэру, вовсе не спасает от забвения, а выхолощивает личность, постепенно растворяя ее в собирательном наряде эпохи. Нельзя не отметить в этом наблюдении — в его отрешенной интонации, — хладнокровный подход исследователя, готового взглянуть на родную бабушку как на статистику (одну из многих). Ее истекшая жизнь перестала волновать и будоражить, она *как будто* не любима: «Прообраз давно истлел. Потемневшее изображение имеет с сохранившимися в памяти чертами столь мало общего, что внуки с некоторым удивлением подчиняются желанию разглядеть на снимке свою прародительницу, точнее ее фрагменты» [Кракауэр, 2019, с. 17]. Чеканный выбор слов — черты лица после распада в растре — сообщает как о кризисе мемориального в фотографии, так и о тупике зрительного восприятия: верить в возможность законсервировать близкого для отпрысков — это выдавать желаемое за действительное. Фото уже не в силах сохранить узы и нежность, родовую связь, запахи, прикосновения — по прошествии лет фотографии сиротеют, как и их обладатели.

Другую оптику на эту проблему применил Ролан Барт в элегантном труде *Camera lucida* (1980). Размышляя о снимках покойной матери и, очевидно, скорбя по ней, Барт мучительно искал тот облик, что мало-мальски отвечал бы его воспоминаниям: «Иногда по воле этих фотографий я узнавал какую-то часть ее лица, соотношение носа и лба, движение ее рук и кистей. Всегда я узнавал ее по частям, другими словами, от меня ускользало ее бытие, следовательно, вся она целиком. То была не она, и тем не менее то была не кто иная, как она. Я опознал бы ее среди тысяч других женщин, и все же я не “обретал ее вновь”» [Барт, 2011, с. 116]. Эстетическим финалом этих разыскных мероприятий стало выделение понятий «studium» и «punctum»: первое относится к культурному шуму, окутывающему всякий, даже беспредметный снимок; второе — к иррациональному аффекту, который может произвести фотография, сведя зрительское удивление к детали (впрочем, может и не произвести — согласно Барту, душевный отклик реципиента совершенно непредсказуем и спонтанен) [Барт, 2011, с. 52–55].

В приведенном разночтении раскрывается один из основополагающих «сбоев» фотографического медиума: запечатлевая что-то конкретное, фотография не перестает обобщать, а репрезентуруя усредненное (воротнички, запонки, локоны, манжеты), задевает индивидуально, уводя социокультурную мишуру куда-то на периферию сознания, а значит, кадра. В иных видах искусства активны те же грани восприятия художественного мира (личное и не личное), но, пожалуй, только в фотографии «studium» и «punctum» пребывают в состоянии не диалога или переплетения, а постоянного «холодного» конфликта. Индивидуальная оптика то и дело спорит с фотофиксацией (то ее свойство, которое американская киноавангардистка Майя Дерен (M. Deren) называла «неразборчивой точностью» [Deren, 1960, p. 150]), выявляя зазор между тем, что фотография «имеет сказать» зрителям, и тем, что зрители «читают» в ней наперекор физике и химии: искривленное зеркало, верить которому — если, конечно, адресат не Пруст — никак нельзя.

Одно из объяснений подобного недоверия к фотографии предлагает искусствовед Ноэль Кэрролл (N. Carroll), апеллируя к устройству съемочного аппарата. В книге «Теоретизирование движущегося изображения» (Theorizing the Moving Image) он предлагает провести эксперимент и снять одного и того же человека с идентичного ракурса трижды — на объективы 9 мм, 17 мм и 100 мм: «Результатом будут три фотографии, каждую из которых, при прочих равных, можно было бы считать изображением одного и того же объекта. Однако, как показывает опыт, световые формы будут различаться достаточно сильно — их заметит даже нетренированный глаз» [Carroll, 1996, p. 40]. Продолжая рассуждение Кэрролла, можно предположить, что еще большее визуальное расхождение между полученными кадрами вызовут разные марки съемочных аппаратов, типы пленки (или других носителей), параметры выставленной выдержки, способы проявки и проч., однако предложенный ученым эксперимент представляется алогичным и даже курьезным, ведь на трех фотографиях мы получим вовсе не три «кальки» одного и того же объекта, а собственно три разных объекта.

Чтобы разобраться в этом парадоксе, стоит рассмотреть литографию «Вид из окна в Ле Гра» (1827, Исследовательский центр Гарри Рэнсома, Остин) Нисефора Ньепса (Nicéphore Niépce) — первое



Ил. 2. Ньепс Н. Вид из окна в Ле Гра. 1827. Литография. 19,6×24,8 см. Исследовательский центр Гарри Рэнсома, Остин. Источник: <https://laphotographiescolaire.fr/lhistoire-des-photos-celebres/histoire-premiere-photographie-niepce/>

Fig. 2. Niépce N. View from the Window at Le Gras. 1827. Lithography. 19,6×24,8 cm. Harry Ransom Research Center, Austin. Source: <https://laphotographiescolaire.fr/lhistoire-des-photos-celebres/histoire-premiere-photographie-niepce/>

фотографическое изображение, оставшееся в истории. На нем есть аномалия: яркий свет падает как на дом слева, так и на дом справа, как будто создатель гелиографии, направивший усовершенствованную камеру-обскуру в окно своей мастерской, подсветил здания электрическими приборами, речи о которых быть тогда не могло.

Разгадка хорошо известна: экспонирование изображения (процесс «отпечатывания» света на носителе) длилось восемь часов, за которые солнце успело пробежать по небосклону. Остался его вдавленный в пластину след — своеобразная капсула времени размером 20×25 см. Так, фотография, которую традиционно относят к пространственным искусствам, родилась как «запечатленное время», и, хотя, благодаря известной работе Андрея Тарковского, термин сегодня прочно ассоциируется с кинематографом [Тарковский, 1967, с. 69–79], именно фотосъемка впервые зафиксировала свет (по Барту, его «эманацию»

[Барт, 2011, с. 143]) в движении. Пусть реципиент и не видит его поступи, но на носителе остается хвост — без имитации, реконструкции и спецэффектов, как случается на киноэкране.

Именно поэтому, переставляя объективы, фотограф получит слепки разных временных отрезков/точек, которые никогда не будут одинаковыми: на каждом следующем кадре человек, постройка или пейзаж окажутся чуть старше, чем на предыдущем, что делает кадры-побратимы пусть не всегда заметной, но все-таки серией. Более того, сам акт фотофиксации — неповторимым, как неповторимо переживание длительности: время можно *застать и испытать*, но не вернуть обратно и не пережить заново. Вот как описывал схожее переживание Винфрид Зебальд в романе «Кольца Сатурна» (1995): «Зимнее солнце показывает, как быстро свет угасает в пепле, как быстро обнимает нас ночь. С каждым часом счет возрастает. Старееет даже само время» [Зебальд, 2016, с. 31].

Эстетический нюанс в том, что на заре фотографии сама категория времени представляла для операторов проблему: при недостаточности освещения контуры объектов смазывались, портретируемые невольно ерзали, из-за чего их тела приходилось сжимать подголовниками, а яркий свет заставлял моделей потеть, что также отрицательно сказывалось на качестве снимков. Этими особенностями экспозиции можно отчасти объяснить повальную серьезность портретов XIX века (особенно его первой половины) — замереть в улыбке усиленно, но вместе со сверкающими зубами фотоаппарат отразит и ее натянутость, сделанность. Не отсюда ли утилитарное удобство постмортальной фотографии, судмедэкспертной, криминальной, съемка памятников архитектуры или живописных полотен, *tableau vivant* — по известным причинам люди и вещи здесь не шевелятся, они словно выпали из времени, а по факту, существуют в его вихре незаметно.

Воюя с хроносом, ранняя фотография очуждала своих референтов и помещала в сферу «мгновения», где раньше ни в чем нельзя было быть уверенным. Здесь резонно привести воспоминание кинорежиссера Робера Брессона: «Однажды в садах Нотр-Дам я столкнулся с человеком, чьи глаза заметили нечто позади меня и не видимое мною и вдруг засветились. Если бы одновременно с человеком я заметил молодую женщину с ребенком, к которому он бросился бежать,

это счастливое лицо никогда бы меня так не поразило; может быть даже я не обратил бы на него внимания» [Брессон, 2017, с. 45]. Для Брессона этот эмоциональный спектр в глазах незнакомца был подобен фотографической вспышке (невербализируемое нечто, вдруг вырванное из бесплодных копошений), а вот описанное дальше — жена и ребенок, стремительный рывок к ним мужа/отца, надо думать, последовавшие объятия — уже кинематографу, произведенному из монтажа типического. Получается, восхищение французского кинематографиста (N.B. — представителя трансцендентальной традиции), схожее с ослеплением фотографической вспышкой, объясняется фигурами умолчания внутри мгновения, которому отказано в соседних кадрах, сторителлинге, социокультурных контекстах, движении.

Схожим образом функционирует человеческая память, которая день за днем и год за годом отшелушивает от былого события слои, приводя чуть ли не к сновидческому порядку: уводит в туман точную дату и имена фигурантов, путает последовательность событий и стыки пространства, стирает подробности даже самого дорогого лица. Что неизбежно в остовах воспоминания, так это всполох (больше, чем фотография, но меньше, чем кино) — квинтэссенция уникального, дежавю, дистиллированный «пунктум».

Таковы и снимки, которые встречаются на блошиных рынках по всему миру: перекрывающие друг друга изображения голов, туловищ, рук и ног, разбросанные по столам торговцев чьей-то памятью. Об этих аватарах потенциальный покупатель ничего знать не может и не должен (подписи здесь не в счет, ведь они не принадлежат медиуму, а нанесены неведомым карандашом), кроме того, что эти незнакомцы женились, отдыхали, смеялись, глядели в объектив или чуть в сторону — словом, *были*; это пресловутый «сертификат присутствия» [Барт, 2011, с. 153], который, согласно Барту, фотография автоматически выдает запечатленным на ней духам. На всяком таком рынке фотографические артефакты напоминают бесхозное кладбище, рассказы об обитателях которого исчезли вместе со свидетелями, а доступная информация так скудна, что не размотать в простейший нарратив — не то что в серию.

Но стоит прибавить к кадру, взявшему обет молчания, смежный, а затем следующий и т.п., собрав в последовательность, как фотография неминуемо заступает на территорию кинематографа — начинает

проговариваться. Разумеется, от сопоставления карточек, испещренных повторениями и вариациями, иллюзии непрерывного движения не возникнет — отсутствующих «строительных блоков» заведомо больше, чем предъявленных. А потому ни один зритель не выбежит из зала при виде «фотосерии» с надвигающимся поездом. Она не вызовет сопереживания в режиме реального времени. Прореженный строй изображений не получится замедлить или ускорить. Фотосерия все еще подобна аскетичному воспоминанию, но уже апеллирует к категории времени, видя в нем потенцию к изложению, — по сути, серия легитимизировала время в фотографии, дала ему пристанище, уложила в пухлый альбом.

Научная фотосерия — компенсация времени

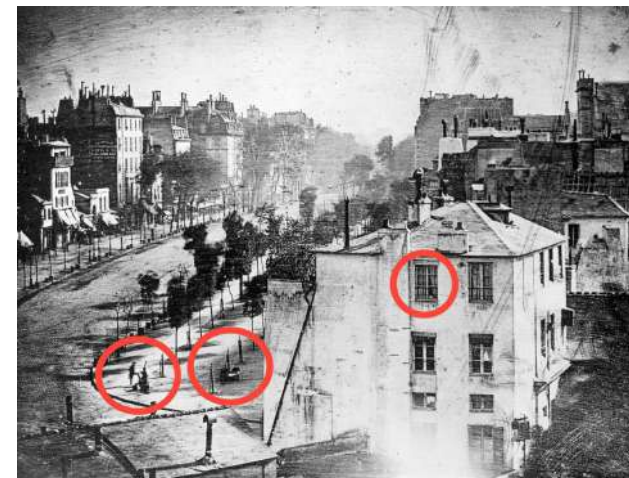
Справочные представления о рождении фотографии и кино отмечены символическими датами (как известно, официально фотография родилась в 1839 году, а кинематограф — в 1895 году), которые не имеют ничего общего с процессом трансформации одного медиума в другой, перехода пространственного искусства в пространственно-временное. При этом для становления серийности именно этот лиминальный этап и представляется загадочным, поскольку имеет дело с «кентавром» — не-фотографией и не-кино в полном смысле слова, а может, с кино и фотографией сразу.

Одну из первых серий в истории фотографии, когда-то включавшую в себя три дагеротипных пластины, создал изобретатель этого метода Луи Дагер (Louis Daguerre) либо в 1837, либо в 1838 году — на ней показан бульвар дю Тампль, вид на который открывался из окна его студии. Несмотря на то что третий кадр пропал (считается, что парижский бульвар был заснят на нем в вечерние часы, когда по проезжей части двигались быстрые повозки [Batchen, 1997, p. 139]), два другие (Баварский национальный музей, Мюнхен) позволяют сопоставлять этот «диптих» по принципу маджонга — детской игры «было — стало».

На первом снимке бульвар запечатлен в 8 утра, а на втором в полдень. Сравнив дагеротипы, можно заметить не только разную интенсивность света и ветра (если иметь в виду вздыбленные кроны деревьев), но и метаморфозы фигур — возможно, чистильщика

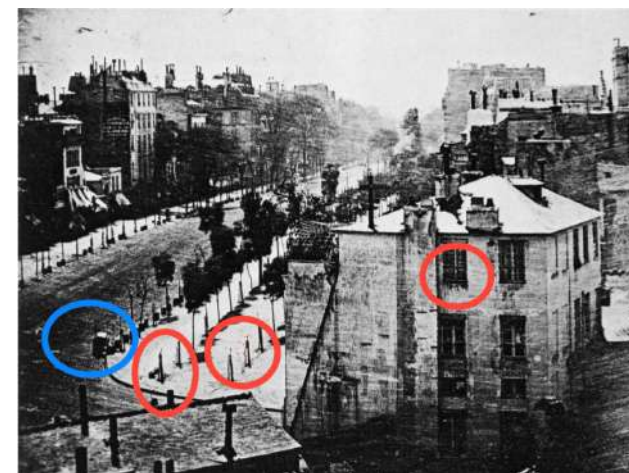
Ил. 3. Дагер Л. Бульвар дю Тампль, запечатленный в 8 утра. 1837/1838. Дагеротип. 13×16 см. Баварский национальный музей, Мюнхен. Источник: <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>. Красными кругами выделены объекты, заметные только на этом снимке.

Fig. 3. Daguerre L. Boulevard du Temple at 8 a.m. 1837/1838. Daguerreotype. 13×16 cm. Bavarian National Museum, Munich. Source: <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>. Objects visible only in this photograph are circled red



Ил. 4. Дагер Л. Бульвар дю Тампль, запечатленный в полдень. 1837/1838. Дагеротип. 13×16 см. Баварский национальный музей, Мюнхен. Источник: <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/2007/08/traces.html>. Красными кругами выделены исчезнувшие объекты, синим — новый объект

Fig. 4. Daguerre L. Boulevard du Temple at midday. 1837/1838. Daguerreotype. 13×16 cm. Bavarian National Museum, Munich. Source: <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/2007/08/traces.html>. The disappeared objects are circled red, the new object is circled blue



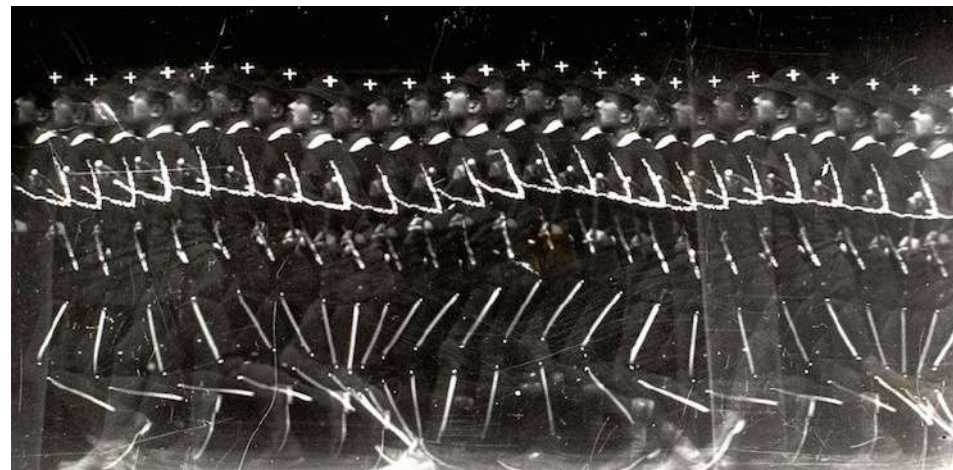
обуви и его клиента, стоявшего в течение пяти минут почти неподвижно, возможно, повозки со скарбом, возможно, головы ребенка, высунувшегося из окна напротив. К сожалению, нечеткость снимков и маленький размер оригинальных отпечатков (13×16 см) не позволяют идентифицировать объекты точно — лишь констатировать их присутствие, исчезновение или появление в прямоугольнике кадра, что делает подлинной зоной интересов Дагера вовсе не людей,

а время: «Объединяя настоящее и прошлое в единый зрительный опыт, — пишет историк искусства Джеффри Батчен (G. Batchen), — фотография способна обратить время вспять. Другими словами, Дагер представляет фотографию как своеобразную темпоральную артикуляцию того, что она, а следовательно и мы, видим» [Batchen, 2001, p. 12].

В некотором роде эта скромная серия представляет собой прототаймлапс, в котором улизнувшие от камеры-обскуры часы — раздолье для фантазии наблюдателя: куда двинулся человек в начищенной обуви; заметил ли ребенок (если ребенок был ребенком), что в соседнем доме выставлен диковинный аппарат; сколько людей и лошадей не отпечатались на медной пластине просто потому, что перемещались слишком быстро?

Дальнейшая мутация фотографии в кино зиждилась на череде попыток размотать клубок свернутого времени, вывести его из «слепой зоны» с помощью хронофотографии. Новаторские опыты Эдварда Майбриджа (Eadweard Muybridge), Этьен-Жюль Маре (Étienne-Jules Marey), Альбера Лонда (Albert Londe), Леона Були (Léon Bouly), Оттомара Аншютца (Ottomar Anschütz) и др. в 1870–1890-х годах не только привели серию к естественной гибели в процессе имитации движения (вариации здесь настолько незаметны для глаза, что межкадровое пространство перестает играть сколько-нибудь волнующую роль), но и к утрате смысла фотографии, которую, скажем, Сьюзен Сонтаг понимала как «элегическое, сумеречное искусство» [Сонтаг, 2013, с. 28]. Что же останется от сумерек, если местность озарит луч?

В руках ученых вереница почти идентичных изображений озарила мир, как на хирургическом столе, став полезным эпистемическим инструментом (в кинезиологии, биомеханике, инженерии и др.). При щепетильной реконструкции длительности восприятия серии сделалось сверхчеловеческим: выяснилось, что лошадь при галопе отрывает от земли все четыре ноги; или птица машет крыльями не вверх-вниз, как кажется, а по недоступной для глаза эллиптической траектории. Как будто краткая вспышка фотографического воспоминания вдруг совершила разверстку и оказалась памятью уже не фотографа или современника, а самой машины (если быть точным, ее объектива), мыслящей гигантскими дискретными сериями, в которых нет важного и неважного; любая тайна упразднена.



Ил. 5. Маре Э.-Ж. Бегущий укротитель львов. 1886. Хронофотография. 35×45 см. Музей Э.-Ж. Маре, Бон. Источник: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Etienne-Jules-Marey-The-Running-Lion-Tamer-1886_fig1_338735398

Fig. 5. Marey É.-J. The Running Lion Tamer. 1886. Chronophotography. 35×45 cm. Musée É.-J. Marey, Beaune. Source: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Etienne-Jules-Marey-The-Running-Lion-Tamer-1886_fig1_338735398

На сегодняшний день самая быстрая в мире камера (система SCARF) способна снимать со скоростью 156,3 триллиона кадров в секунду, расчлняя на крошки контакт света с веществом, колебания ударной волны или размагничивание в металлическом сплаве [Liu, Marquez, Lai, 2024]. События, происходящие в диапазоне фемтосекунд, замедлены настолько, что снятая в полете пуля преодолевала бы расстояние в 10 мм — от края до края кадра — на протяжении многих лет. А поскольку восприятие подобных рапидов недоступно для нас на чувственном уровне, то и их просмотр больше не обременен партиципацией — пускай даже отпечатанная на матрице пуля в конце пути угодила бы прямоком в зрителя. Чувство растянутого времени становится умозрительным, безэмоциональным, имеющим отношение к наблюдателю в той же степени, что и анализ его крови. Так не тот же — хотя и не столь огрубленный — зазор между собственной и медиальной «памятями» ощущали Пруст, Кракауэр и Барт, разглядывая снимки родственников? Их облик остался в вечности, вот только на поверку — не их, не облик и не навсегда.

Только в 1920-х годах французские авангардисты, режиссеры, теоретики кино Луи Деллюк и Жак Эпштейн выделили понятия фотогении и киногоении, размышляя над свойствами объектов выглядеть на фотографии или экране иначе, чем в жизни [Из истории, 1988, с. 89]. Впрочем, с точки зрения медийного генезиса вопрос должен ставиться иначе: *а могут ли они вообще выглядеть точно так же?* Освоив формат серии, фотография превратилась из воспоминания в припоминание, причем настолько ясное и сверхчеткое, что прогалов не осталось — проговорено было даже то, о чем никогда не спрашивалось — во всем безумном и бессмысленном объеме. Это компенсаторное свойство серийности оказалось критическим для фотографии, слившей отдельные изображения в непрерывную линию, которая сделала промежутки между кадрами слишком малыми, драматургически тусклыми.

А художественным апофеозом этой тенденции можно считать вовсе не примитивы Люмьеров (и рабочие на фабрике, и делегаты фотоконгресса в Лионе, и пассажиры прибывающего в Ла-Сьота поезда полны загадок), а, например, концептуальные фильмы Энди Уорхола — «Эмпайр» (Empire, 1964), «Сон» (Sleep, 1964), «Еда» (Eat, 1964) и др. В них действие до безобразия ослаблено, склейки отсутствуют или спрятаны (чтобы поменять пленку), а длительность, напротив, так издевательски велика, что представляется иронией над унылой человеческой реальностью, в которой ничего, по существу, не происходит. По свидетельствам Йонаса Мекаса, американского киноавангардиста и друга Уорхола, на один из показов «Сна» в Лос-Анджелесе пришло 500 человек, а до конца досидело только 50. Особенно буйный зритель даже угрожал устроителям расправой, если те не вернут деньги за билет немедленно [Mekas, 2016, p. 146–147].

Популярная фотосерия — бегство от смерти

Совсем другой эволюционный вектор серийная фотография получила не в научной сфере, а в массовом употреблении, когда первопроеходцы задумались, как монетизировать собранные фотомашин. На первых порах (1830–1840-е годы) ни литография, ни сменившая ее дагеротипия не подлежали тиражированию: снимок получался в единственном экземпляре и даже не располагал в своем «тылу»

негативом. Его экспонирование могло длиться около получаса, и еще столько же занимала подготовка к съемке: пластину для будущего снимка следовало обработать прямо перед событием, а потому, если пионеры пейзажной фотографии отправлялись на пленэр, то выезжали с палатками, разбивая в них мини-лаборатории. Вес камеры — около 50 кг. Ее стоимость во Франции — под 400 франков (примерно столько же составляла аренда средней парижской квартиры за целый год). В итоге обладатель эксклюзивного фотопортрета мало чем отличался от привилегированных особ прошлых веков, заказывавших портрет живописцу: слишком непростой и обстоятельной выходила церемония.

Процесс демократизации фотографии, отказ от живописной обстоятельности и высокой цены, начал англичанин Уильям Тальбот (William Talbot), называвший фотографию «карандашом природы». (В его одноименной книге имеется следующее уведомление: «Иллюстрации для этой работы созданы исключительно действием света, без всякой помощи карандаша художника» [Newhall, 1937, p. 34]). У него получилось закрепить полученное изображение на бумаге, пропитанной растворами серебра, и открытие негативно-позитивного процесса, запатентованное в 1841 году под именем «калотипия», сделало возможным тиражирование снимков. Время экспонирования сократилось, стоимость снизилась, а элитарное искусство стало проигрывать массовой практике.

Другим новатором, который внес свою лепту в серийную жизнь медиума, был Андре-Адольф-Эжен Диздери (André-Adolphe-Eugène Disdéri), придумавший в 1854 году процедуру по уменьшению портретной фотографии до размера визитной карточки — 6×9 см (carte de visite — CDV). Чтобы осуществить эту процедуру, Диздери задействовал камеру аж с четырьмя объективами: они позволили перенести четыре изображения на негативную фотопластину одно за другим. Затем многокадровый негатив переворачивался, и съемка повторялась снова. В результате этих нехитрых манипуляций референт получал не один портрет, а восемь — готовую серию, череду дублей, фаз и образов себя.

После того как 10 мая 1859 года Наполеон III заглянул в парижскую студию Диздери и заказал ему серию своих портретов, на бизнесмене обрушилась слава и богатство — мир захлестнула «картомания»,



Ил. 6. Дисдери А.А.Э. Князь Лобковиц. 1858. Фотография. 20×23,2 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267168?utm_source=chatgpt.com

Fig. 6. Disdéri A.A.E. Prince Lobkowitz. 1858. Photograph. 20×23.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Source: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267168?utm_source=chatgpt.com

страсть к коллекционированию и обмену снимками. Примечательно, что в том же году Джейн Уэлш Карлейль (Jane Welsh Carlyle) («великая писательница писем», по меткой формулировке Вирджинии Вульф [Woolf, 1986, p. 184]) сочинила оду новому медиуму: «Благословен будь изобретатель фотографии. Я ставлю его даже выше изобретателя хлороформа! Это принесло больше удовольствия бедному, страдающему человечеству, чем все, что было “создано” в мое время. ...Это искусство, благодаря которому даже нищие могут обрести сносные образы своих исчезнувших близких» [цит. по: Sekula, 1986, p. 8].

Что ж, ведение семейных фотоальбомов стало распространенной практикой, впрочем, целеполагание их составителей явно не исчерпывалась воспетой Карлейль идеей передать *себя* потомкам — часто последние лихо исключались из этой процедуры. Так, исследовав около 40 частных альбомов той поры, художник и исследователь Стивен Берстоу (S. Burstow) сделал интересное наблюдение: некоторые серии CDV открывали вовсе не аксакалы и не рядовые члены семьи, а знаменитости, «медийные фигуры» Викторианской эпохи, чьи фотографии были тогда в ходу — словно семейное древо упиралось корнями в звездных представителей. В других случаях никакой системы не удавалось нащупать вовсе: Чарльз Диккенс соседствовал с милыми собачками, а пришлого Уильяма Мейкписа Теккерея теснили любимые домочадцы [Burstow, 2016, p. 303–304]. И если ретроспективно фотоальбом принято интерпретировать как послание грядущим поколениям, как протянутую им руку из прошлого, то приведенные примеры враздробь свидетельствуют об эгоцентризме — фотоальбомы актуальны лишь для современников (пока те живы и способны листать страницы), отражают их вкусы и предпочтения, манифестируют безадресность:

Кто тебе мы, воинствующие прутья былой метлы?

В судьи или единомышленники ты вроде бы не годишься.

Пропать между тобой и нами огромна — ведь мы мертвы,

Ты же еще не родился, мальчик. А Бог даст — и не родишься [Щербаков].

Неразборчивость, антииерархичность медиума засвидетельствовала и С. Сонтаг, когда написала, что «фотосъемка установила хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий» [Сонтаг, 2013, с. 22]. В данном случае (начиная с дагеротипов) — и социального статуса человека, стираемого унифицированным антуражем расплодившихся фотостудий. Типичным фоном для съемки в них служил абстрактный задник, расположенный в «нигде», как при современном портретировании на паспорт. Иногда к нему добавлялись предметы псевдомашней обстановки — спинка стула, край стола с узорчатой скатертью, занавеска, толстые книги без надписей на корешках. Проникая в беспредметную среду, эти нехитрые означающие служили удобными подпорками при фотографировании, но вместе с тем эмблематизировали референтов — визуально уравнивали богатых и бедных, помещая их в фотографический срез эпохи.

Например, в 1863 году «Американский журнал фотографии» поведал историю о том, как некий господин имел успех на фондовом рынке и был очень раздосадован, когда обнаружил, что его фотография маячит на каждом углу. Как выяснилось, сын маклера без спроса продал его портрет незнакомцу, а недобросовестный покупатель организовал бизнес — стал тиражировать и торговать снимком, будто на нем лицо крупной знаменитости [Burstow, 2016, p. 301]. Уже в 1860-е фотография оказалась полноценным средством массовой информации, а значит, актером, способным не только освещать новости, но и их проектировать. Вместе с тем желание присоединиться к фотографическому канону, безапелляционному доказательству достатка и успеха, приводило к неминуемой утрате индивидуальности.

Когда фотосъемка еще не стала рядовым событием, люди подходили к ней ответственно, выбирая лучшие наряды и украшения, делая замысловатые прически, рефлексировав над своими позами и взглядами. Да и работа сотрудников студий не ограничивалась технической поддержкой, подразумевая режиссуру: «Первым фотографам, делавшим визитные карточки, предстояла сложнейшая задача: обучить публику искусству позирования. За помощью они обращались к театру, развесив портреты знаменитостей, особенно актеров на сцене, по всем своим студиям. Клиентов, не понимавших, что делать перед камерой, призывали идентифицировать себя с этими актерами: представить свою роль и сформировать образ, соответствующий образу, который они хотели создать. Вскоре фантазийный аспект этих маленьких снимков начал вытеснять их документальную точность. Клиенты настаивали на аренде официальной одежды, позировании в изысканно обставленных комнатах, подражали жестам богатых и знаменитых» [Inverted Odysseys, 1999, p. 13–14].

Не менее показательно одно рекламное объявление о фотосъемке середины XIX века, опубликованное в австралийской газете Sydney Morning Herald: «...у вас есть шанс предстать в компании друзей и показать себя в вашей любимой позе, с вашим любимым выражением лица. А затем вы открываете те замечательные книги, что есть у каждого [вероятно, речь как раз о фотоальбомах. — Д.С.], и незнакомцы видят вас там, в хорошем обществе, и спрашивают, кто же этот эффектный человек?» [Burstow, 2016, p. 299].

Как и любую рекламу, этот текст хочется немедленно уличить в неточности, противопоставить акт саморепрезентации «игре на камеру», ведь, кажется, перед объективом можно либо быть собой, либо кем-то казаться. Сетовал на это расхождение и сам Дисдери (к слову, разоренный конкурентами, которых он породил): «Почти каждый, прежде чем сделать фотографию, заранее изучает и выбирает позу с помощью зеркала, что во многих случаях совершенно противоречит их естественному поведению» [Disdéri, 1864, p. 45]. Тем не менее объявление снимает эту оппозицию лукавым образом, намекая, что камера — волшебница. Она автоматически сделает из клиента «эффектного» человека, наделит его значимостью или, говоря словами историка фотографии Элизабет Энн Макколи (Elizabeth Anne McCauley), «коварно превратит личность в податливый товар» [McCauley, 1985, p. 224]. Не случайно ранний слоган компании «Кодак» взял на вооружение тот же самый мессидж: «You Press the Button, We Do the Rest» («Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное») [Encyclopedia, 2000, p. 527].

Повсеместное подражание эталону — растворение индивидуальности в маске — резонирует с фотографией на протяжении всей ее истории и связано с малоприятным процессом перетекания субъекта в объект; при этом портретируемый и портретирующий осуществляли его совместно. Стандартизация в этом подчеркнута социальном акте, который С. Сонтаг характеризовала даже как «насильственный» [Сонтаг, 2013, с. 27], кажется не просто данью моде, а спасительной операцией по вытравлению случайного, постыдного, нелепого и просто подробного, которые способны легко испортить все предприятие. А иной раз лекала не только подавляли оригинал, принуждая к касательству, но и подменяли личность полностью.

Замечательное свидетельство последнему привел британский журналист и публицист Генри Мейхью (H. Mayhew), интервьюируя анонимного фотографа, снимавшего портреты лондонцев в небольшом шестипенсовом ателье. Рассказывая о рутинной работе конторы, тот раскрыл типичную мошенническую схему: когда клиент спешил, фотограф усаживал его на стул, настраивал аппарат и якобы производил съемку, а после подсовывал референту уже готовый портрет с витрины. В большинстве случаев люди возмущались и требовали повторить процедуру, но бывало, что с радостью забирали фотографии

посторонних: «Была одна дама, которая очень спешила и грозилась уйти, если мы задержимся хоть на минуту; поэтому Джим [помощник фотографа. — *Д. С.*] взял готовый портрет, не глядя, на нем была женщина с ребенком. <...> Когда дама увидела фотокарточку, она воскликнула: “Боже мой! Это же ребенок! У меня никогда не было детей!”. Джим посмотрел на нее, а затем на снимок, как бы сравнивая, и сказал: “Это, безусловно, невероятная история, мисс, и одна из лучших, что с нами когда-либо приключалась. Все дело в том, что, пока вы позировали, во дворе проходил ребенок и отпечатался на снимке”. Она сказала, что, по-видимому, так оно и было, и, очень довольная, забрала портрет» [Mayhew, 1968, p. 209]. Приведя несколько примеров подобных афер, всякий раз сопровождавшихся фантастическими байками об устройстве фотоаппаратов, плут подытожил: «... люди не знают своего лица. Половина из них не смотрелась в зеркало и подюжины раз в жизни, а потому, едва увидев пару глаз и нос, они воображают, что это их собственные» [Mayhew, 1968, p. 209].

Заключение

Сделавшись общественным хроникером и камертоном, фотография подарила человеку возможность «остаться в вечности» лучшей копией самого себя, однако по мере исчезновения дагеротипа и распространения формата CDV можно заметить, как именно серия стала возвращать индивидуальность на фотобумагу. На первый взгляд, этот тезис кажется неправдоподобным, он нарушает расхожие представления о серийности, которая способна лишь унифицировать объекты и явления, сводить их к существующим тропам, подавлять их яркость, но по мере удешевления фотосета (за серию снимков Дисдери брал всего 20 франков, хотя ранее стоимость одного отпечатка составляла от 50 до 100 франков) фигуранты съемки стали все больше отклоняться от навязанных обществом шаблонов — в одном или нескольких дублях можно было не выглядеть таким серьезным, принять экстравагантную позу, даже посмеяться над собой. Поводом для похода к фотографу становились не только знаковые события, вроде женитьбы или повышения по службе, но и совершенно незначительные истории: покупка нового наряда, смена прически, да хоть недовольство

предыдущими снимками. Раздавались эти карточки как близким, так и малознакомым людям, а в 1860-х портреты нашли применение и в сфере брачных объявлений. Несмотря на то что такая практика порицалась в продвинутом обществе, провинциальные газеты регулярно публиковали CDV, призывая потенциального партнера откликнуться на портрет ответным портретом.

В отличие от научных серий, в которых на первый план вышло устранение «джамп-катов», заполнение лакун веществом времени, практика CDV опиралась на неприкосновенность тайны — неисчерпаемость все новых дублей и ракурсов, в которых человек мог бы на себя посмотреть, но никогда не узнать полностью: «То, как индивидуальное изображение придает смысл серии, и как серия придает смысл индивидуальному изображению, — это динамика сходства, которая эксплуатировалась в культуре визитной карточки» [Burstow, 2016, p. 298]. Для чего же эту динамику стимулировали бизнесмены, какую задачу она решала для современников?

Вероятно, ближе других к решению этого вопроса подошел все тот же Барт, блестяще отрефлексирав фотографический опыт: «Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [Барт, 2011, с. 32]. В некотором роде такая деперсонализация невыносима и разрушительна для личности в момент съемки, а до новации Дисдери ее усугубляли как дороговизна мероприятия (значит, ответственность оператора), так и тянущиеся минуты перед оком камеры (значит, ответственность референта). Застывшая перед объективом персона была порядочно сбита с толку: она не имела шанса предстать перед фотографом самой собой, но и раствориться в персонаже — ком-то постороннем — у нее не получалось; она находилась на нейтральном однородном фоне, но в окружении знаменателей эпохи (столы, скатерти, книги); она несла в себе индивидуальность (тот «*punctum*», что вылезает из «*studium*» а) как бы наперекор), но была заложницей меморабилии, устоявшихся в обществе представлений об «эффектном».

В знаковом труде «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960) Кракауэр выделяет две ключевых линии в искусстве фотографии: научно-исследовательскую

и формотворческую — иными словами, документальную и игровую — те типы, на которые раскладывается и кинематограф: «Многие фотографии, которых не удовлетворяло простое копирование натуры, хотели, чтобы снимок, по выражению одного английского критика, “подчеркивал красоту, а не только показывал правду”» [Кракауэр, 1974, с. 17]. Современные подходы к типологизации кино разграничивают эти традиции по признаку наличия субституции, или замещения реальности художественной условностью. Так, в постановочном фильме мальчик, играющий в солдатиков, ведет сражение не на жизнь, а на смерть — театр боевых действий подвижен, одно войско упирается в другое, атакует с флангов, выходит на оперативный простор. Камера игрового фильма подключается к сфабрикованной битве и «верит» в нее, будто костюмированные солдаты действительно вот-вот сгинут или обратят противника в бегство. Что же видит документальная камера? Только мальчика, увлеченно передвигающего фигурки.

История ранней фотографии представляется не иначе как неделимым сплавом правды и вымысла, были и фантазии, «studium’a» и «punctum’a». По-видимому, этот монолит незыблем до сих пор. Очевидный факт заключается в том, что ни одного человека на дагеротипе или на CDV XIX века больше нет в живых, со света исчезли дарители карточек, их получатели, составители альбомов, фотографии, соглашения. А потому запечатленный артистизм не вполне умиляет и не вполне убеждает: смерть сделала референтов теми одинаковыми детьми, что передвигают солдатиков; никак не великими полководцами. Вместе с тем даже на самых естественных снимках выбор ракурса, композиция кадра, подбор реквизита и прочие манипуляции с предъявлением персоны заметны, наделяют ее аурой (эффектного?) персонажа — реальность отсортирована, преломлена общественным вкусом, жанром. Кажется, что портретируемые паясничают, даже когда не имеют ничего такого в виду.

А Ролан Барт итожит личный опыт фотографирования страшным, не имеющим отношения к представлению, экзистенциальным опытом: «...в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклучения в скобки), становлюсь настоящим призраком. Фотографу это хорошо известно, и сам он (хотя бы по причинам коммерческого порядка) боится смерти, в которую его жест меня погружает» [Барт,

2011, с. 27]. Не является ли фотографическая серия подсознательным бегством от смерти, распылением ее периферийного, но такого гнетущего присутствия — попыткой сшить разлетевшегося себя из лоскутов, поймать настоящий облик если не в одном кадре, то хотя бы в смазанных дублях? Ответ дают продавцы на блошиных рынках — торговцы чужой памятью. Ценник у них их всегда не-большой.

Список литературы:

- 1 Базен А. Что такое кино?: Сборник статей / Пер. с фр. В. Божовича и И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 2 Барт Р. *Camera lucida: Комментарий к фотографии* / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
- 3 Брессон Р. Заметки о кинематографе / Пер. с фр. М. Одель под ред. В. Зацепина. М.: Rosebud Publishing, 2017. 99 с.
- 4 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
- 5 Зебальд В.Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество / Пер. с нем. Э. Венгеровой. М.: Новое издательство, 2016. 310 с.
- 6 Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Пер. с фр., сост. М.Б. Ямпольский, предисл. С. Юткевич. М.: Искусство, 1988. 317 с.
- 7 Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой, вступ. ст. Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. 442 с.
- 8 Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
- 9 Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 10 Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 69–79.
- 11 Щербakov М. Декларация // Alllyr.ru. URL: <https://alllyr.ru/lyrics/song/14762-scherbakov-mihail-deklaraciya/> (дата обращения 10.08.2025).
- 12 Batchen G. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: The MIT Press, 1997. 273 p.
- 13 Batchen G. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge: The MIT Press, 2001. 236 p.
- 14 Burstow S. The Carte de Visite and Domestic Digital Photography // *Photographies*. 2016. Vol. 9. № 3. P. 287–305. <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1202309>. URL: https://www.researchgate.net/publication/308705419_The_Carte_de_Visite_and_Domestic_Digital_Photography (дата обращения 01.09.2025).
- 15 Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 426 p.
- 16 Deren M. *Cinematography: The Creative Use of Reality* // *Daedalus*. 1960. Vol. 89. № 1. P. 150–167. URL: <https://www.jstor.org/stable/20026556> (дата обращения 01.09.2025).
- 17 Disdéri A.A.E. *The Universal Handbook of Photography* / Transl. from French. London: T.T. Lemare; Leeds: Harvey, Reynolds & Fowler, 1864. 132 p.
- 18 *Encyclopedia of Major Marketing Campaigns* / Ed. by T. Riggs. Vol. 2. Detroit: Gale Publishing, 2000. 2063 p.
- 19 *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman* / Ed. by S. Rice; with contributions by L. Gumpert et al.; also including “Heroines”, a fictional text by Cl. Cahun, transl. by N. MacAfee. The MIT Press, Grey Art Gallery, New York University, Museum of Contemporary Art, North Miami, 1999. 168 p.
- 20 Liu J., Marquez M., Lai Y. et al. Swept Coded Aperture Real-time Femtophotography // *Nature Communications*. 2024. Vol. 15. Article 1589. <https://doi.org/10.1038/s41467-024-45820-z>. URL: <https://www.nature.com/articles/s41467-024-45820-z.pdf> (дата обращения 01.09.2025).
- 21 Mayhew H. *London Labour and the London Poor*. New York: Dover Publications, 1968. 439 p.
- 22 McCauley E.A. A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography. Yale University Press, 1985. 258 p.
- 23 Mekas J. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. New York: Columbia University Press, 2016. 496 p.
- 24 Newhall B. *Photography: 1839–1937* // *Photography: 1839–1937: Catalog / Introd. by B. Newhall*. New York: The Museum of Modern Art, 1937. P. 11–90. URL: https://monoskop.org/images/5/52/Photography_1839-1937_MoMA_1937.pdf (дата обращения 10.08.2025).
- 25 Sekula A. The Body and the Archive // *October*. 1986. Vol. 39. P. 3–64. URL: <https://www.jstor.org/stable/778312> (дата обращения 01.09.2025).
- 26 Woolf V. *The Essays of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 705 p.

References:

- 1 Bazin A. *Chto takoe kino?: Sbornik statei* [What is Cinema?: Collection of Articles], transl. from French V. Bozhovich and I. Epshtein, intr. article I. Vaisfeld. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 2 Barthes R. *Camera lucida: Kommentarii k fotografii* [Camera lucida: Reflections on Photography], transl. from French, afterword and comments M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2011. 272 p. (In Russian)
- 3 Bresson R. *Zametki o kinematografe* [Notes on Cinematography], transl. from French M. Odel under ed. V. Zatsepin. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2017. 99 p. (In Russian)
- 4 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004. 624 p. (In Russian)
- 5 Sebald W.G. *Kol'tsa Saturna. Angliiskoe palomnichestvo* [The Rings of Saturn. An English Pilgrimage], transl. from German E. Vengerova. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2016. 310 p. (In Russian)
- 6 *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino 1911–1933 gg.* [From the History of French Cinematic Thought: Silent Cinema 1911–1933], transl. from French, comp. M.B. Yampolsky, intr. article. S. Yutkevich. Moscow, Iskustvo Publ., 1988. 317 p. (In Russian)
- 7 Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti* [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality], abbr. transl. from English D.F. Sokolova, intr. article R.N. Yurenev. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 442 p. (In Russian)
- 8 Kracauer S. *Ornament massy. Veimarskiye ehsse* [The Mass Ornament. Weimar Essays], transl. from German. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2019. 240 p. (In Russian)
- 9 Sontag S. *O fotografii* [On Photography], transl. from English V. Golyshv. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 272 p. (In Russian)
- 10 Tarkovsky A. *Zapechatlennoe vremya* [Captured Time]. *Voprosy kinoiskusstva*, issue 10. Moscow, Nauka Publ., 1967, pp. 69–79. (In Russian)
- 11 Shcherbakov M. Deklaratsiya [Declaration]. *Alllyr.ru*. Available at: <https://alllyr.ru/lyrics/song/14762-scherbakov-mihail-deklaraciya/> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 12 Batchen G. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, The MIT Press, 1997. 273 p.
- 13 Batchen G. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, The MIT Press, 2001. 236 p.
- 14 Burstow S. The Carte de Visite and Domestic Digital Photography. *Photographies*, 2016, vol. 9, no. 3, pp. 287–305. <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1202309>. Available at: https://www.researchgate.net/publication/308705419_The_Carte_de_Visite_and_Domestic_Digital_Photography (accessed 01.09.2025).
- 15 Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 426 p.
- 16 Deren M. Cinematography: The Creative Use of Reality. *Daedalus*, 1960, vol. 89, no. 1, pp. 150–167. Available at: <https://www.jstor.org/stable/20026556> (accessed 01.09.2025).
- 17 Disdéri A.A.E. *The Universal Handbook of Photography*, transl. from French. London, T.T. Lemare, Leeds, Harvey, Reynolds & Fowler, 1864. 132 p.
- 18 *Encyclopedia of Major Marketing Campaigns*, ed. T. Riggs. Vol. 2. Detroit, Gale Publishing, 2000. 2063 p.
- 19 *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, ed. S. Rice, with contributions L. Gumpert et al., also including "Heroines", a fictional text Cl. Cahun, transl. N. MacAfee. The MIT Press, Grey Art Gallery, New York University, Museum of Contemporary Art, North Miami, 1999. 168 p.
- 20 Liu J., Marquez M., Lai Y. et al. Swept Coded Aperture Real-time Femtophotography. *Nature Communications*, 2024, vol. 15, art. 1589. <https://doi.org/10.1038/s41467-024-45820-z>. Available at: <https://www.nature.com/articles/s41467-024-45820-z.pdf> (accessed 01.09.2025).
- 21 Mayhew H. *London Labour and the London Poor*. New York, Dover Publications, 1968. 439 p.
- 22 McCauley E.A. A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*. Yale University Press, 1985. 258 p.
- 23 Mekas J. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. New York, Columbia University Press, 2016. 496 p.
- 24 Newhall B. Photography: 1839–1937. *Photography: 1839–1937: Catalog, introd. B. Newhall*. New York, The Museum of Modern Art, 1937, pp. 11–90. Available at: https://monoskop.org/images/5/52/Photography_1839-1937_MoMA_1937.pdf (accessed 10.08.2025).
- 25 Sekula A. The Body and the Archive. *October*, 1986, vol. 39, pp. 3–64. Available at: <https://www.jstor.org/stable/778312> (accessed 01.09.2025).
- 26 Woolf V. *The Essays of Virginia Woolf*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 705 p.

УДК 76

ББК 85.103(3)

Виноградова Елена Константиновна

Кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ,
ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной
Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия,
Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0006-6793-0466
E.K.Vinogradova@mail.ru

Ключевые слова: Йозеф Чапек, чешское изобразительное искусство,
графика, карикатура, журнальный рисунок, антифашистское творчество

Виноградова Елена Константиновна

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-136-177

Для цит.: Виноградова Е.К. «Я не наблюдатель, я — участник».
О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет //
Художественная культура. 2025. № 4. С. 136–177.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-136-177>.

For cit.: Vinogradova E.K. “I Am not an Observer, I Am a Participant”.
On Josef Čapek’s Pre-War Caricature. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 136–177.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-136-177>. (In Russian)

Vinogradova Elena K.

PhD (in Art History), Honoured Culture Worker of the Russian Federation,
Leading Researcher, The Central Europe Art Department, State Institute for
Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0006-6793-0466
E.K. Vinogradova@mail.ru

Keywords: Josef Čapek, Czech fine arts, graphics, caricature, magazine
drawing, anti-fascist creativity

Vinogradova Elena K.

“I Am not an Observer, I Am a Participant”.
On Josef Čapek’s Pre-War Caricature

Аннотация. В фокусе статьи — малоизученная грань обширного творчества художника и писателя Йозефа Чапека (1887–1945), значительной фигуры чешского авангарда начала XX века, одного из основоположников чешского экспрессионизма и кубизма. Акцент делается на карикатурах, созданных в 1933–1938 годы в атмосфере усиления фашизма в Европе и предчувствия надвигающейся войны. Они составили серии «Под сенью фашизма» (1933–1938), «Сапоги диктатора» (1937) и *Modern Times* (1938). Особое внимание обращено на антифашистский характер сатирической графики Чапека и на гуманистические аспекты его трактовки бытовых тем, которые приобретают порою фантасмагорический характер, поскольку в них человек изображается в экстремальных ситуациях. Задачей автора является исследование специфики образного и стилистического строя сатирической и юмористической графики художника, характера его метафоры, позволившей достичь остроты и актуальности содержания.

Abstract. The article focuses on a little-studied facet of the vast oeuvre of the artist and writer Josef Čapek (1887–1945), an important figure in the Czech avant-garde of the early 20th century and one of the founders of Czech Expressionism and Cubism. The study examines the cartoons created between 1933 and 1938 in the atmosphere of the rise of fascism in Europe and the foreboding of the coming war. They include the series *In the Shadow of Fascism* (1933–1938), *A Dictator's Boots* (1937), and *Modern Times* (1938). Special attention is paid to the anti-fascist character of Čapek's satirical prints and to the humanistic aspects of his treatment of everyday themes which sometimes take on a phantasmagorical character by depicting man in extreme situations. The author's task is to study the peculiarities of the figurative and stylistic structure of the artist's satirical and humorous graphics and the nature of his metaphor which allowed him to achieve the sharpness and relevance of the content.

Введение

Говоря о творчестве Йозефа Чапека (Josef Čapek, 1887–1945), нельзя не вспомнить о значении его карикатуры, которой он отдал немало сил, о его непрестанном желании отказаться от журнального рисунка и вообще журналистики и целиком посвятить себя живописи; а также о том, что он так и не смог порвать ни с карикатурой, ни с журналистикой и на протяжении двух десятков лет создал сотни юмористических и сатирических рисунков, составивших яркую страницу в истории чешской карикатуры [Hoffmeister, 1955]; поначалу это были в основном рисунки бытового характера.

Но пришло время, когда под влиянием трагического хода событий — угрозы фашизма и опасности военного конфликта в Европе — он осознал весь потенциал, всю силу и энергию, все кардинальные возможности сатирического рисунка как средства борьбы и протеста, как способа отстаивания идеалов гуманизма. Таким образом, предвоенные годы, последний период творчества художника, стали временем наивысшего расцвета карикатуры Чапека — воинствующей, обличающей фашизм и воплотившей тревожное мироощущение времени, в ней острая сатира перемежалась с горькой иронией. Такого рода графика поставила Чапека в число ведущих чешских мастеров-антифашистов Франтишека Бидло (František Bidlo), Антонина Пелца (Antonín Pelc), Адольфа Гоффмейстера (Adolf Hoffmeister), если назвать имена наиболее крупных представителей карикатуры⁽¹⁾, в ряды тех, кто поплатился жизнью за свои убеждения [V okovech smíchu, 2006, s. 72–81]. «Я не наблюдатель, я — участник» [Чапек, 1986, с. 246], — так охарактеризовал художник свои позиции в дневнике, составившем после его смерти книгу афоризмов «Начертано на тучах». И там же художник записывает: «Тревожные слухи. Люди приходят и пугают, мол, не миновать мне концлагеря. Если бы я хоть в полной мере этого заслужил» [Чапек, 1986, с. 235]. Заслужил он этого в полной мере своим творчеством, был арестован гестапо, как только началась Вторая

мировая война, 1 сентября 1939 года, и погиб в концентрационном лагере Берген-Бельзен⁽²⁾ незадолго до ее окончания — в апреле 1945 года.

Журналист поневоле или по призванию?

Примечательно, что голос Чапека-журналиста прозвучал раньше, чем его голос как художника. Еще будучи студентом Umprům (Художественно-промышленной школы в Праге), он начал публиковать в прессе статьи о пражской художественной жизни совместно со своим братом Карелом, будущим знаменитым писателем (с 1907 года). Его становление как писателя началось несколько ранее, чем он сложился как художник, хотя он с юных лет хотел стать живописцем и был уверен, что именно искусство — «самое лучшее и высокое в жизни» [Čapek, Jedno, 1958, s. 34]. Неудивительно, что карикатура попала в поле его зрения сначала как рецензента пражской выставки и он отнесся к ней как к серьезному искусству [Čapek, 1984, s. 30–34].

Йозеф Чапек пришел в карикатуру по зову сердца в конце 1918 года, когда уже обладал немалым опытом журналистской работы как писатель и редактор и уже состоялся как художник⁽³⁾. Он стал одним из инициаторов создания нового сатирического журнала «Небойса» (Nebojsa)⁽⁴⁾, его редактором и издателем. Предполагалось, что журнал станет рупором борьбы с господством Австро-Венгрии, но политические события — крах монархии — опередили творческие замыслы, и острие критики было теперь нацелено на чешскую послевоенную действительность. Здесь возникли первые карикатуры Чапека, начал формироваться стиль его рисунка, уподобленного свободному, темпераментному и экспрессивному наброску.

(1) Проблемы карикатуры Чапека затрагивались в статье [Славик, 1981, с. 87–95], также в работах автора данной статьи [Виноградова, 1969, с. 258–268; Виноградова, 1981].

(2) После ареста Чапек был отправлен в концентрационный лагерь в Дахау, затем переведен в Бухенвальд, позже — в Заксенхаузен и потом — в Берген-Бельзен.

(3) В 1911 году, вступив в авангардистскую «Скупину витварных умельцу» (Skupina výtvarných umělců, «Группу художников»), он становится редактором журнала этого объединения «Умелецки месичник» (Umělecký měsíčník) (шесть первых номеров), а став членом «Манеса» (Mánes) — редактором «Вольных смеров» (Volné směry) (сентябрь 1912 — март 1914) совместно с А. Матейчком.

(4) Nebojsa выходил с 31 октября 1918 года до конца 1920-го. Его редактором был Йозеф Чапек. Небойса — имя чешского сказочного героя, не испытывающего страха.

Новый поворот в жизни Чапека-журналиста начался в 1921 году, когда братья Чапеки становятся сотрудниками «Лидовых новин» (Lidové noviny, «Народной газеты»), одного из чрезвычайно популярных периодических изданий межвоенного времени. Они возглавили здесь культурную рубрику, для которой Йозеф Чапек написал множество статей, посвященных разнообразным событиям в художественной жизни столицы⁽⁵⁾ и исполнил сотни карикатур, служивших своего рода заставками этого раздела газеты⁽⁶⁾.

Работа в этой газете продолжалась без малого двадцать лет, вплоть до момента ареста Чапека, и имела решающее значение в сложении его карикатуры. Поначалу преобладали бытовые карикатуры, в которых и рисунок, и подпись, задуманные самим художником, составляли неразрывное целое. В центре его внимания в карикатуре, как и во всем искусстве вообще, неизменно стоял интерес к человеку, к его личности, благодаря чему в «Лидовых новинах» возникла целая панорама типажей, характеров, ситуаций, социальных контрастов, метко подмеченных и воспроизведенных с присущим ему юмором, лишенным какой-либо язвительности и колкости, скорее доброжелательным, ироничным. При этом главное внимание было неизменно направлено на обычных людей, в том числе на людей, выкинутых нуждой на улицы, на мир отверженных, которые влачат жалкое существование. Эти рисунки перекликаются с некоторыми полотнами художника и выделяются среди журнальных рисунков своей экспрессивностью.

Таким образом, публицистика стала с течением лет неотъемлемой частью творчества Йозефа Чапека. Он отдавал ей должное, но воспринимал ее иначе, чем брат Карел, который считал работу в газете большой удачей, относился к ней так же серьезно, как к литературе, и советовал писателям «пройти школу газетчика, чтобы воспитать

в себе широту интересов» [Чапек, 1969, с. 249]. Йозеф Чапек был благодарен журналистике за то, что она дает ему стабильный заработок, обеспечивает средствами существования, а к тому же «ничего не диктует и не изнуляет» [Čapek, Dopis, 1989, s. 224] и тем самым предоставляет возможность заниматься живописью, а именно в этом он видел смысл своей жизни. Но при этом он не мог не сетовать, что работа в газете отнимает у него много времени и не позволяет целиком отдаться любимому делу. В дневниковых записях, составивших книгу «Начертано на тучах», Чапек выбрал для оценки этой «вынужденной» работы бескомпромиссные слова. «Журналистика — служба общественности; слишком часто я ощущал ее как тяжелое и грубое насилие над собой... делал заурядные вещи с отчаянным внутренним сопротивлением» [Čapek, 1993, s. 32]. Или еще: «Работал я много, даже сверх своих возможностей и сил, постоянно бросая откупные газетам, которые (с немилосердным милосердием) меня кормили — Я тратил свои силы, в полном смысле слова, без передышки, без остановки, без отдыха» [Čapek, 1993, s. 138]. Неудивительно, что его мечтой было хотя бы на время оставить эту работу, эту поденщину и целиком отдаться живописи. Тем не менее он относился к занятиям карикатурой с полной ответственностью и серьезностью и стал видным представителем этого жанра искусства, внося немалый вклад в его развитие в Чехии.

В 1933 году намечается перелом в карикатуре художника, меняется отношение Чапека к карикатуре и его взгляды на этот вид искусства, а главное — претерпевает перемены содержание его графической сатиры, как только накаляется обстановка в Европе и возрастает угроза распространения фашизма. Появление антифашистской тематики в карикатуре потеснило бытовые изображения и связало творчество Чапека с самыми острыми современными общественно-политическими процессами. С 1933 года регулярно публикуются в «Лидовых новинах» карикатуры, нацеленные на разоблачение фашистской идеологии и политики, возникают целые серии рисунков, вскрывающие суть фашизма и драматизм современной ситуации. Чапек выступает против фашизма, используя все средства, имеющиеся в его распоряжении. Одновременно Чапек пишет очерки на злободневные политические темы. В живописи в полную силу зазвучали драматические, трагические ноты, что резко контрастировало со стремлением художника к поэтическому восприятию обыденного

(5) Статьи составили впоследствии книги: Čapek J. Moderní výtvarný výraz. Praha: Československý spisovatel, 1958. 187 s.; Čapek J. Méně výstav a více umění. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 1999. 234 s.

(6) В 2020 году был издан каталог дошедших до нас карикатур Йозефа Чапека с вводной статьей Павлы Печинковой: Pečínková P. Novinářské kresby // Soupis výtvarného díla Josefa Čapka. Vol. II: Užité kresby. Humpolec: Nadační fond Osmička, 2020. S. 34–49 (soupis užitých kreseb — novinářské kresby s. 437–460). В общей сложности Чапеком было создано около 900 карикатур, четверть из них сохранилась в галереях и частных собраниях.

в жизни. Он не может не откликаться на то, что совершается в Европе и мире, он всем сердцем ощущает, как там меняется обстановка, что наступает «время грубой силы и нравственного упадка, циничной и темной тирании» [Чапек, 1986, с. 239].

Никогда прежде карикатура не имела в глазах Чапека такого серьезного и важного значения. Чапек предстает в это время как выдающийся мастер политической сатиры. Юмор уступает место искусству обличения, ненависти, бичевания. Оттачивается стиль такого рисунка, который беспощадно вскрывает суть фашистского режима и всеми возможными средствами отстаивает идеалы гуманизма. Как мастер карикатуры Чапек принимает в это время участие во многих культурных акциях, направленных на поддержание демократических основ в культуре, на их противостояние натиску фашистской идеологии. Сотрудничает с сатирическим журналом «Симпликус» (Simplicus), возникшим в Праге в 1934 году по инициативе немецких художников-эмигрантов и их чешских коллег в знак протеста против мюнхенского «Симплициссимуса», оказавшегося под цензурным давлением нацистской идеологии. Выставляет свои работы на Международной выставке карикатуры и юмора, состоявшейся в Праге весной 1934 года и ставшей подлинным смотром прогрессивных сил европейской карикатуры. Он входит в пражский Комитет помощи демократической Испании, когда в этой стране разразилась гражданская война (1936–1939), и становится участником сборника «Испании» в 1937 году, в котором публикуют свои работы многие видные чешские мастера.

«Под сенью фашизма»

Таково название собрания карикатур Чапека, впервые напечатанных одним блоком в виде раздела в книге «История вблизи», которая вышла в Праге в издательстве Франтишека Борового в 1949 году и представила антифашистскую карикатуру автора, можно сказать, в полном объеме, воздав ему должное как художнику и борцу с фашизмом после его трагической смерти в концентрационном лагере [Чапек, 1949]. В этом разделе книги были сгруппированы рисунки из «Лидовых новин», не входившие в состав циклов «Сапоги диктатора» (1937) и Modern Times (1938), а публиковавшиеся в газете из номера

в номер как самостоятельные произведения на протяжении многих лет, собственно с 1933 года, со времени провозглашения Адольфа Гитлера рейхсканцлером Германии и вплоть до Мюнхенского договора 1938 года. Эти события нашли отклик в сатирическом творчестве Чапека, равно как и другие, например Гражданская война в Испании.

В карикатурах, собранных под рубрикой «Под сенью фашизма», отражены многие темы, кардинальные для сатиры Чапека, поэтому их можно рассматривать как своего рода сколок сатирической графики художника предвоенного времени.

Первым ярким выступлением Чапека против фашизма стала карикатура, датированная 15 марта 1933 года⁽⁷⁾ и, следовательно, возникшая спустя всего два месяца после того, как Гитлер был провозглашен рейхсканцлером Германии. Ее можно считать непосредственной реакцией художника на события, развернувшиеся в соседней стране. Рисунок подписан словами «Deutschland erwache» («Германия, проснись»), то есть названием песни, практически ставшей гимном фашистских штурмовиков. Он представляет устрашающую картину: погруженное в кромешную тьму бескрайнее кладбище с рядами белеющих крестов на могилах, которое озарено сиянием свастики — этого древнего символа солнца, ставшего эмблемой фашизма. «Такая Германия уже никогда не проснется!» — как бы говорит художник в своей производящей жуткое впечатление работе. Черное и белое резко контрастируют в этой карикатуре, напоминающей по своему стилю гравюру, причем черное доминирует, заполняя все пространство, тогда как белому отводится роль рисунка, определяющего напряженный и дробный ритмический строй, который основан на многочисленных повторах контуров крестов, простирающихся до самого горизонта.

Несомненно, эта карикатура оказалась важным симптомом в творчестве Чапека: она положила начало трагической линии в его сатирической графике. Она стала свидетельством очень важного

(7) Лишь небольшая часть карикатур, созданных Чапеком, сохранилась в оригиналах; это относится и к работам предвоенных лет. Если в тексте статьи не указывается местоположение работы художника, речь идет о ее репродукции в книге: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949. Страницы репродукций в книге не нумерованы.

для него взгляда на сатиру и карикатуру, осознания того, что сатира и трагедия «две сестры и идут рядом» (по меткому выражению Ф.М. Достоевского) [Достоевский, 1983, с. 305]. Одна из записей, вошедших впоследствии в книгу «Начертано на тучах», говорит о том же: «Вы любите юмор и не подозреваете, что подчас он выражает предельный ужас» [Чапек, 1986, р. 253].

Несколько ранних по времени карикатур, датированных 14 мая 1933 года, составляют своего рода мини-серию среди антифашистских журнальных рисунков Чапека этого времени, несущую название «Основы гитлеровского воспитания». Подписями к ним послужили подлинные цитаты из циркуляра доктора Фрика⁽⁸⁾ по школьному воспитанию в фашистской Германии. Рисунки опровергают смысл подписей, разоблачают эти документы шовинизма и бесчеловечности. Так, фраза из циркуляра гласит: «Немецкая школа должна создать политического человека. Мы должны дать и дадим своей молодежи как путевку в жизнь националистическое самосознание». Чапек вскрывает истинную сущность этих постулатов. Из школы выходят будущие нацисты в униформах и с ружьями в руках. Школа должна обучить распознаванию расовых различий — так предписывает указ, а художник показывает, к чему это приводит: стайка бегущих мальчишек преследует старика-еврея, забрасывая его камнями. Осознание превосходства национал-социалистической идеологии приводит к погрому и физическому уничтожению представителя другой идеологии. В этом рисунке и ряде других создается выразительная фигура-типаж фашиста, полного грубой силы и наглости, в позах и жестах которого вскрываются агрессивные уродливые черты. Именно такой штурмовик призывает в одной из карикатур признать превосходство фрактуры, которая использовалась как элемент нацистской пропаганды, над антиквой, олицетворением которой является прекрасная античная фигура с факелом в руке.

Чапек весьма удачно придает этим рисункам беглый характер, наделяет их спонтанностью, как будто он делает заметки по поводу прочитанного в самом общем плане, не вдаваясь в подробности,

(8) По-видимому, речь идет о Вильгельме Фрике (Wilhelm Frick, 1877–1946), министре внутренних дел Рейха, который фигурировал как военный преступник на Международном военном трибунале в Нюрнберге и был приговорен к смертной казни.

и вместе с тем выражает свое неприятие фашистской идеологии, фашистских деклараций, спорит, возражает, протестует, негодует, возмущается тем, что предлагается как истина, и поднимает на смех эти бесчеловечные постулаты. Мастерство художника сказывается в этих эскизных рисунках в умении обобщать форму, сводить ее к выразительному контуру, ограничить изображение самым необходимым, сокращая рисунок, не прорисовывая его во всех деталях, а лишь намекая на частности, которые дополняет воображение зрителя. Так, например, толпа бегущих мальчишек — это, за исключением первой фигурки, всего лишь абрисы верхних частей тела или только поднятых рук. Но и при этом лаконизме рисунок полон динамики и жизненности.

К листам этой мини-серии примыкают карикатуры, в названии которых цитируется декларация германского имперского правительства или самого Гитлера. Рисунок (18.10.1933) демонстрирует, какова подлинная цена слов об обеспечении безопасности и мира в Европе, какая реальность скрывается за лозунгами. Гигантское дуло оружия направлено в сторону воображаемого «союзника» и, стоя на нем, фашист протягивает руку «мира». Как ни прекрасны фразы, реальность их перечеркивает.

Нередко наряду с аутентичными документами Чапек использует в качестве тем для сатиры широко распространенные в фашистской Германии политические идеологемы о превосходстве немецкой нации, о чистоте расы и тому подобном, и в рисунках их высмеивает и разоблачает. Он изображает процессию слепых, возглавляемую фашистом со знаменем в руках, называя их «самыми слепыми», ведь они приняли постановление исключить из своего союза людей неарийского происхождения (14.07.1933). Прекрасная Леда отгоняет Лебеда со словами «Прочь, чужеземец! Смешанные браки запрещены» (11.09.1936). А «успехом расовой идеи» называется то, что у фрау Мюллер родилось шестеро детей, при этом сразу же в противοгазах (18.10.1936).

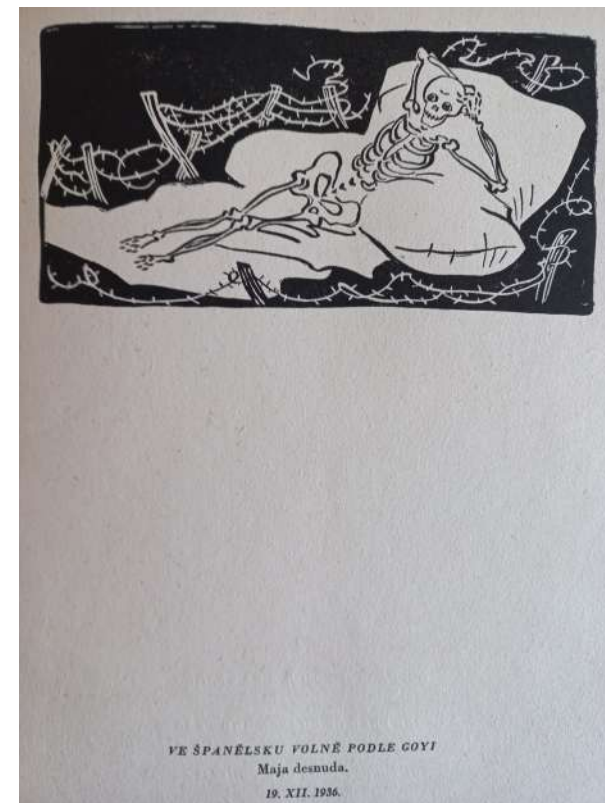
Чапек сам пишет тексты к своим карикатурам, вкладывая в них иронический подтекст, а изображение разоблачает, воочию показывая, какова истинная цена фашистских догматов. «Будущее Европы обеспечено и над, и под землей» — такова подпись под карикатурой от 16 апреля 1935 года, а рисунок — реальная картина этого будущего:

небо закрыли, подобно тучам, летящие бомбардировщики, на земле — руины зданий, кладбище и бесконечные бомбоубежища, а вся жизнь — и люди, и учреждения вынуждены уйти под землю, скрыться от опасности налетов и разрушения. Чапек рисует это воображаемое будущее не как фантазмагорию, а как вполне реальное событие, волнующее, однако, своей противоестественностью и нелепостью. Поэтому художник прибегает к использованию четкой и ясной линии, которая придает осязаемость воображаемому зрелищу, представляя его как нечто имеющее место в действительности.

Тема эта будет еще не раз встречаться в творчестве художника в это время, не переставая его тревожить. Так, в одном из рисунков (25.09.1936) он создает прелестный, прямо-таки буколический пейзаж с холмами и рощицами, с ясным солнышком в небе, птицами и бабочками в траве, и превращает его в иносказание, в детскую «картинку-загадку конца XX века». Художник спрашивает: «А где же люди?» И сам дает ответ на этот мудреный вопрос: «В бомбоубежищах», — но прочесть его можно, только перевернув книгу как в загадках для детей. Таким образом, шутка, игра, детская забава, рассчитанная на веселье, оборачивается горькой правдой о действительном положении дел в мире. Этот ответ придает нотку сарказма прелестному пейзажу, уподобляя его недостижимой мечте. Чапек пародирует в своем рисунке (и его подписи) традиционные детские шутки, превращая лирически трактованный пейзаж в подобие карикатуры.

В 1936 году в сатирической графике Чапека появляется в качестве ключевой испанская тема, отражаются события Гражданской войны в Испании, начавшейся 17 июля этого года, — эти события потрясли Чапека, как и многих чешских художников. Он воссоздает в своих карикатурах трагические впечатления, порожденные этой войной, прибегая при этом к использованию широко распространенных, можно сказать массовых, представлений об Испании, своего рода стереотипов, укоренившихся в сознании людей. Так, коррида предстает в карикатуре (16.12.1936, Мемориал Терезин) как бой тореадоров с современным быком — бронированным чудищем-танком, который безжалостно давит хрупкие и изящные фигурки противников своими гусеницами-траками. Рисунок строится художником как быстрая непосредственная зарисовка, как жизненная, а не вымышленная сцена, что придает замыслу особую остроту.

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



Ил. 1. Чапек Й. Maja desnuda. 1936.

Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 1. Čapek J. Maja desnuda. 1936.

Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

В еще одной «испанской» карикатуре Чапек обращается к искусству Ф. Гойи, высоко чтимого им художника, который в его глазах олицетворяет Испанию. В этом рисунке (19.12.1936) знаменитая картина Гойи *Maja desnuda* («Маха обнаженная», 1797–1800, Музей Прадо, Мадрид) превращается в карикатуру; прекрасная Маха «обнажается» до костей, до скелета, и страшный призрак человека возлежит на подушках, окруженный колючей проволокой. В своем рисунке Чапек создает «жуткую карикатуру» на классический персонаж испанского искусства, словно перенося его в современную эпоху.

В одной из записей книги «Начертано на тучах» Чапек отмечает, не без пронизательности и скептицизма, что «скелеты всегда немного похожи на жуткие карикатуры живых существ» [Чапек, 1986, с. 229].

Макабрические темы нередко встречаются в его антифашистском творчестве, сообщая сатире особый драматизм, трагическое звучание. Вместе с тем в этих рисунках зачастую звучат ноты черного юмора. Их комический эффект рождается из насмешки над смертью. «Черным» оттенком окрашена, например, чрезвычайно выразительная карикатура, которая, по-видимому, также связана с испанскими событиями, о чем говорит и ее тема, и время создания (27.10.1936, частное собрание наследников Йозефа Чапека). В этом рисунке погребенные в земле человеческие останки, черепа и кости — а их Чапек называет «счастливыми предками» — насмехаются над газовыми атаками: «Отравляющие газы — ха-ха — нам это новшество уже ничего не сделает». Но при всем кажущемся комизме рисунок оставляет жуткое впечатление тем, как изображены эти «счастливые предки», как жутко белеют черепа и кости, какая гигантская туча отравляющих газов стелется по земле, а в небе господствуют стальные птицы — самолеты, сеющие смерть. Напряженные контрасты черного и белого, резкие контуры рисунка, экспрессивность линии приводят к сгущению, насыщенности драматизма в этой композиции, наделяют ее подлинным трагизмом.

Как уже отмечалось, Чапек неоднократно писал о роли трагических интонаций в карикатуре. В заметках, вошедших в книгу «Начертано на тучах», Чапек сообщает о своих размышлениях: «Настоящая сатира должна быть ближе к суровому трагизму, чем к насмешке. Ненависть активнее, чем ирония» [Čapek, 1993, s. 165]. И он с успехом реализовал эти мысли на практике в своих сатирических произведениях.

Подтверждением этому явились многие «испанские» карикатуры художника, поскольку тема эта была пронизана истинным драматизмом, а воображение художника рождало ужасающие картины, подсказанные реальностью. «Mare sanguinis (Море крови) — Да здравствует вождь!» — одна из таких сцен, где изображено, как люди тонут в море крови, но при этом тянут вверх руки, чтобы приветствовать вождя (31.10.1936, Мемориал национальной словесности (Památník národního písemnictví), Прага). Лес рук над поверхностью крови — ужасающее зрелище!

Особо мрачным духом пронизаны «испанские» карикатуры, созданные в январе — феврале 1938 года (в это время националисты уже стали доминировать, состоялось взятие ими города Теруэль).

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



Ил. 2. Чапек Й. Счастливые предки. 1936. Бумага, тушь, белила, перо, кисть. 44,5 x 30 см. Частное собрание наследников Йозефа Чапека

Fig. 2. Čapek J. Our Happy Forefathers. 1936. Paper, ink, whitewash, pen, brush. 44.5x30 cm. Private collection of Josef Čapek's heirs

Они производят впечатление своего рода оперативных сообщений с места событий, не превращаясь, однако, в хронику, в объективистский взгляд на происходящее, а оставаясь яркой, бичующей сатирой, которая акцентирует самые острые моменты, говорит языком метафор.

На одном из рисунков мы видим генерала Франко, который торжествует победу, наблюдая с высоты холма, как гибнет от бомбардировки город, превращаясь в руины (28.01.1938). Художник вкладывает в уста победителя, а точнее — агрессора, впечатляющие слова: «Прекрасно сработано! Будто бы все умиротворено». Художник удачно совмещает в композиции рисунка ближний и дальний планы, акцентируя внимание на крупномасштабной фигуре генерала и одновременно рисуя

апокалиптическую сцену гибели города вдали в самых общих чертах, но чрезвычайно экспрессивно (тучи дыма, разрывы снарядов).

В другой карикатуре маленькая девочка стоит перед городскими развалинами, крошечное существо — перед гигантскими глыбами камня, и зовет: «Мама, мама». Эти рвущие сердце слова и служат названием рисунка от 5.02.1938. Композиция его выстроена из геометрических контуров и крупных плоскостей, которые прекрасно передают мрачный колорит сцены хаоса и разрушения.

Возможно, испанскими событиями навеян еще один чрезвычайно выразительный рисунок с изображением потока беженцев из тех мест, где «наводят порядок и мир» (7.11.1937). Саркастический смысл придает рисунку подпись художника. Сам же рисунок ничем не напоминает карикатуру. Он отличается экспрессивным стилем, сверхдинамичен, строится на энергичном линейном ритме и производит трагическое впечатление. И только подпись делает эту сцену явлением карикатуры. Здесь стоит вспомнить об О. Домье и Э. Мунке — неизменных авторитетах для Чапека, вдохновлявших его не только на поиски экономной и выразительной формы, пронизанной экспрессией, но и на стремление достичь глубины и содержательности карикатурного образа.

В его представлении именно такие мастера, как Домье и Мунк, являлись истинными журналистами (правда, Мунк с некоторыми оговорками)⁽⁹⁾. Но Гойю, который стоял, по мнению Чапека, «на рубеже старого и нового мастерства», он называет «первым художником-журналистом в истории», мотивируя это тем, что «с ним в искусство ворвался дух плебейства, однако не низкого плебейства, а народного самосознания и спартаковского напора». «Там, где другие мастера до него, — пишет Чапек, — например, такой, как Калло, были рассказчиками и, скорее всего, хроникерами, Гойя является прямо-таки голосом народности в постоянной обороне и постоянном нападении» [Čapek, Moderní, 1958, s. 113]. Истинный журналист, как утверждает Чапек,

(9) К ним он причисляет, признавая парадоксальность этого, еще одного любимого мастера — Мунка, оговариваясь, что «он скорее лирик и психолог человека в тревогах и печали» [Čapek, Moderní, 1958, s. 113] (статья: Čapek J. Goya žurnalista // Lidové noviny. 1933. 5 května — приводится по изданию: Čapek J. Moderní výtvarný výraz. Praha: Československý spisovatel, 1958. S. 111–114).

стоит на позициях содержательного искусства, и на первом плане у него — интерес к человеку. Гойя ценен для него тем, что он «говорит от лица человеческого общества, не говорит, а кричит, является критиком, полемистом, памфлетистом, он полон ненависти, сочувствия, ужаса, хочет на все это обратить внимание, хочет изменения и улучшения, ибо его голос — это голос человеческой совести» [Čapek, Moderní, 1958, s. 114].

Эти слова, относящиеся к творчеству Гойи, многое говорят о взглядах Чапека на смысл и цели карикатуры, которой он начиная с 1933 года придавал все больше внимания, вкладывая в это искусство свои мысли о современной ситуации в мире, выражая свои тревоги и предостережения в связи с угрозой усиления фашизма. Неслучайно его мысли о подлинном журнализме прозвучали в статье о Гойе, относящейся к 1933 году. Журналистика стала в это время для Чапека высоким понятием. Чапек записывает в своем дневнике пронизательные слова о карикатуре: «Сатира и карикатура, над которыми среди туч, там наверху, не мерцают звезды высокого идеализма, не более чем язвительность, жалкая ухмылка» [Чапек, 1986, с. 245]. И действительно, «звезды высокого идеализма» мерцают над его карикатурами.

Он никогда не был беспристрастным наблюдателем, репортером или хроникером, просто рисующим те или иные жизненные картины. Чапек проявляет себя в сатирической карикатуре подлинным журналистом, человеком с горячим сердцем и зорким глазом, журналистом по призванию, остро чувствующим, эмоциональным, воинствующим, ставящим содержательность, духовность, гуманизм искусства на первое место.

Казалось бы простой шутке он умеет придать глубокий смысл. Так, комичен ученый, который изобрел сладкую смерть (отравляющие вещества теперь будут пахнуть как любимая свинина с капустой) (25.05.1937, частное собрание наследников Йозефа Чапека), комичен ангел мира в его надежном укрытии на складе боеприпасов (1.01.1937). Чапек иронизирует, но его наблюдения окрашены глубокой горечью и скорбью. Это поистине горькие шутки, таящие в себе нечто саркастическое, иронию, смыкающуюся с черным юмором, а подчас ему и подобную.

«Трепетом душевным» (Ш. Бодлер) окрашены многие сатирические рисунки Чапека, причем их символика, метафорический смысл

отличаются глубиной и самобытной образностью. В карикатурах Чапека действуют не только люди, их персонажами становятся отвлеченные понятия. В одной из карикатур ложь кичится тем, что она, в отличие от прежних времен, имеет министерство пропаганды (20.07.1938). Трудно представить более отвратительное существо, ставшее воплощением лжи, — нечто амебоподобное, со множеством щупальцев и змеиным жалом во рту. Действующим лицом других рисунков становится земля: подобно живому существу, она решилась на самоубийство и отравилась боевыми газами, вызвав беспокойство у окружающих планет, нарисованных, как на детском рисунке, с лицами, окруженными лучами света (23.09.1936). Земля имеет человеческое лицо еще в одной карикатуре; здесь она недоумевает, как возможно вращаться вокруг оси Берлин — Рим, установленной фашистами (2.02.1938). Голубь — дух святой — парит над землей, надо всеми европейскими столицами, вопрошая «куда же раньше?», ведь повсюду царит напряженность и конфликты (4.06.1933). Свет разума воспринимается фашистами как источник лучей, способных убивать на расстоянии — такова «конструктивная ментальность» этого режима (8.10.1936, Национальная галерея, Прага). В этом рисунке излучающая свет прекрасная женская фигура, которая парит над землей, противопоставляется фигуркам-пигмеям в темных фашистских униформах. В скором времени такого рода контраст будет использован художником в монументальном цикле полотен «Огонь» (1938–1939) — контраст между величественной чешской женщиной-крестьянкой и немецкими захватчиками и грабителями.

Еще одной важной гранью в собрании карикатур «Под сенью фашизма» стали рисунки на бытовые темы, в центре которых — изображение обычного человека, оказавшегося в условиях, близких к экстремальным. Здесь художник ставит свою любимую тему, апробированную в разных жанрах искусства и литературы. Естественно, Чапек не мог обойти вниманием тему человека и в карикатуре, а в скором времени посвятит ей целую серию рисунков *Modern Times*.

Карикатурами в данном случае становятся живые зарисовки, которым сатирическую или юмористическую окраску придают остроумные тексты, подписи под рисунками, исполненные самим художником. Что касается самого рисунка, его характера, то стоит вспомнить, что Чапек тяготел к острому, несколько шаржированному

изображению человека в живописи и в рисунке, и на этих принципах создал свою изобразительную систему. Умение выделить и подчеркнуть какие-то особенные черты в облике человека и придать им почти карикатурную заостренность — его замечательная особенность как художника. Поэтому рисунки, фигурирующие в цикле «Под сенью фашизма» как карикатуры, во многом смыкаются по своему стилю со станковыми произведениями. Их отличает живой, экспромтный характер, запечатление меткой детали и ее акцентирование, а также особый, полный добродушия, симпатии и несколько ироничный взгляд художника на человека, оказавшегося в необычных жизненных обстоятельствах. Улыбка художника добродушна и одновременно печальна, ведь Чапек изображает своих героев в ситуациях, которые трудно понять и объяснить, руководствуясь гуманными принципами и здравой логикой.

Так, на одном из рисунков изображаются трое мужчин, которые удручены прочитанным в газете и погрузились в раздумья (21.01.1934). Смысл этих раздумий излагается в подписи к карикатуре. Приведем текст этого диалога героев рисунка полностью, поскольку именно в нем вся соль этой карикатуры. «Послушай, почему так сильно вооружаются?» — «Почему? Да из-за возможности конфликта». — «А почему возможен какой-либо конфликт?» — «Да потому, что так вооружаются». И так можно продолжать до бесконечности, как в сказке о белом бычке. Рисунок и называется латинским фразеологизмом «*Ad infinitum*», то есть «До бесконечности».

Впрочем, и сам рисунок достаточно красноречив. Он выразительно показывает, что изображенные на нем персонажи не только удручены газетными новостями, но и объединены общими мыслями, солидарны друг с другом в оценке событий. Этот эффект достигается художником не только благодаря удачно найденным позам и жестам персонажей, кстати чрезвычайно обще и вместе с тем метко схваченными, но и всей структурой рисунка: созданием из разрозненных фигур единой группы, акцентированием центра рисунка, где горит ярким пламенем свеча, что концентрирует внимание на фигурах и одновременно как бы стягивает композицию, соединяет фигуры друг с другом. Замечательной деталью этого изображения можно считать прием, с помощью которого Чапек передает в рисунке полутьму, окружившую людей со всех сторон. Экспрессивными росчерками черного

он фланкирует центральное белое поле листа, добиваясь контраста света и тени в рисунке и усиливая одновременно то состояние, которое подчеркивает сосредоточенность людей на одной мысли. Таким образом, и без текста было бы ясно, что речь идет в этой карикатуре о существенных и трудно разрешимых проблемах.

Столь же серьезные проблемы ставит художник и в другом рисунке (7.06.1937, частное собрание наследников Йозефа Чапека), снова излагая их в подписи в парадоксальной форме, — здесь речь идет о возможной войне, о которой как бы рассуждают идущие полем крестьяне. Но сам стиль рисунка совершенно лишен того тревожного духа, который присущ его подписи. Художник словно играет росчерками, трепетной линией, набрасывая изгибы дороги, пологий низкий, поросший травой холм и летящие по небу легкие клубы облаков — и все это лишь намеком, не вдаваясь в детали, но все же лаконичный набросок складывается в единый образ — в представление о просторе, свете и движении в природе. Лишь одна деталь нарушает идиллию этого пейзажа — летящая неподалеку от крошечного силуэта реальной птички «стальная птица», самолет — знак тревоги и знамение грядущих событий.

Чапек иронизирует, изображая двух мужчин, которые прогуливаются по набережной и любуются панорамой города на другом берегу реки (28.04.1937). Их разговор передается в подписи к рисунку: «Какой прекрасный старый костел! Прямо-таки сказочная башня!» И вот скептический ответ: «Да, но такие вещи препятствуют военным операциям». Прекрасный пейзаж, вполне мирная картина, кажется, ничто не предвещает трагедии, но люди предчувствуют приближение грозных событий — и в их беседе ощущается тревога. Каждую такую карикатуру необходимо рассматривать в единстве с текстом — именно он задает тон рисунку, очень часто как бы ему противореча, сомневаясь в его истинности, соответствии реальности.

К этому же ряду карикатур относится рисунок, изображающий «подозрительного прохожего», имевшего неосторожность спросить о дороге на вокзал. «Уж не шпион ли он?» — недоумевает встретивший его по пути мужчина с собачкой (1.03.1938). Его поза, жесты, выражение лица передают настороженность и замешательство, хотя художник и ограничивается запечатлением только контуров фигуры и не впадает в описательность. Лаконичен и стиль передачи

сельского пейзажа — уходящей вдаль дороги (любимый мотив в живописи Чапека!), холмистых полей, контуров одиноких деревьев и крыш домов вдаль. Всего несколько четких линий — и рисунок, поражающий своей выразительностью и преисполненный ироничности, готов.

Ряд рисунков уже непосредственно относится ко времени мюнхенских событий, то есть к заключению Мюнхенского договора 29 сентября 1938 года, согласно которому к Германии отошли пограничные чешские земли, непосредственно соприкасающиеся с родным краем художника, что было воспринято им как глубокая трагедия и нашло отражение в его искусстве — и в графике, и в живописи, а также в очерках, посвященных воспоминаниям о родных краях. Непосредственной реакцией на эти события стал рисунок, озаглавленный «Мюнхен. 30.9.1938». В нем чувства отчаяния и гнева художник выражал с помощью метафор, которые говорят, взятые вкуче, о роковых исторических событиях современности. Этими образами-символами стали такие изображения, как упавший замертво на скалы белый голубь, сломленная пополам лавровая ветвь, летящая вниз и превратившаяся из символа победы в знак поражения, и, наконец, по-барочному динамичные клубы туч, подобные гребням волны, одним словом, стихия, ничем не сдерживаемая сила, нечто роковое. Рисунок преисполнен экспрессии, сложной динамики четких линий и небольших вкраплений пятен, что производит тревожное и драматичное впечатление.

Ранее возникает рисунок, явившийся откликом на события, предшествующие подписанию Мюнхенского договора, а именно на ультиматум Великобритании и Франции, принуждающий правительство Чехословакии передать Германии часть ее территории (Судетскую область) в соответствии с Берхтенгаденской договоренностью между Чемберленом и Гитлером. Он был создан в день этого трагического для Чехословакии события, 21 сентября 1938 года, и подписан художником словами: «Оставленная, ограбленная, но не сломленная» (Музей братьев Чапек, Мале Сватонёвице). Резолюция редакции «Лидовых новин» на эту работу Чапека была категоричной: «Цензура этого не допустит». Слишком открытой, недвусмысленной была реакция художника на события. Рисунок изображал монументальную фигуру женщины, с гневом указывающую на грабителей и захватчиков.

Этот же мотив повторяется, в несколько видоизмененной форме, в рисунке, исполненном четыре дня спустя после подписания Мюнхенского сговора и снабженном пророческой подписью: «О, Европа! Не похоже это на благословенный мир» (опубликован 4 октября 1938 года). Этому рисунку, так же как и предыдущему, будет суждено сыграть особую роль в творчестве Чапека. Они оба станут прообразом его картин, составивших большой цикл и вошедших в историю под названием «Огонь». Здесь определяется лейтмотив будущих полотен: изображение могучей женской фигуры, которая проклинает грабителей и насильников, зовет к отмщению. Здесь намечается их стилистический ключ, преисполненный экспрессии и по-барочному страстный. Эти рисунки — несомненная творческая удача художника, его творческое прозрение, во многом определившее его дальнейшие искания.

16 октября 1938 года Чапек публикует еще один пророческий рисунок — изображение матери с детьми и подписывает его словами: «Вы наверняка дождетесь лучших времен!» Это очень напоминает улыбку сквозь слезы.

«Сапоги диктатора», 1937

В начале 1937 года Чапек приступает к созданию карикатур, составивших серию под названием «Сапоги диктатора». Первоначально эти рисунки публиковались в газете «Лидове новины». Но летом этого же года они были изданы в виде книги в издательстве Франтишека Борового с кратким и емким по смыслу предисловием известного поэта Йозефа Горы⁽¹⁰⁾, что, несомненно, говорит об этой работе как о событии, значимость которого не осталась незамеченной. Небольшой по составу цикл — в нем всего 24 листа — стал квинтэссенцией представлений Чапека о фашизме, своего рода «биографией в картинках», отразившей весь ход жизни, все деяния «героя», представленного в серии в виде символа, метафоры — в виде грубых солдатских сапог. При этом может показаться, что художник прибегает к эзопову языку,

чтобы за иносказанием скрыть подлинный смысл высказываний. На самом же деле, представляется, что художник использует этот прием, чтобы не зашифровать, а ярче вскрыть суть фашизма. Метафора в истолковании Чапека становится не обманным средством, а способом усилить, подчеркнуть обличительный пафос его работы.

Несомненно, Чапек нашел меткий образ-символ: фашизм представлен в виде пары сапог, которые грубо топчут и попирают мир⁽¹¹⁾. От рисунка к рисунку прослеживается их «история» от «сотворения» их из хаоса до верного предсказания: сапоги оказываются в лавке «великого старьевщика» Хроноса вместе с коронами и цилиндрами.

Может показаться, что происхождению сапог придается почти космогоническое значение, ведь в подписи к первой карикатуре цикла говорится о них как о порождении хаоса, то есть стихии, существующей еще до возникновения Вселенной. Но на рисунке изображается всего лишь вихрь, поднявший тучи пыли и очень напоминающий не о космических высотах, а об обычной пыльной буре на земле (нечто подобное Чапек изобразил в карикатуре «Запыленная Прага» (1929, Национальная галерея, Прага)). Впрочем, слово «хаос» в быденном смысле понимается просто как беспорядок, неразбериха. И такая двойственность в истолковании происхождения сапог диктатора, как представляется, не случайно используется художником: она позволяет снизить метафорический смысл идеи их происхождения. Добавим, что Чапек вообще часто прибегал в своем творчестве к подобным иносказаниям, обыгрывая их смысловую амбивалентность.

В следующем рисунке Чапек вновь обращается к вопросу о происхождении сапог, задавая вопрос, «не является ли их власть по воле Божьей или народа». А в рисунке он высмеивает это предположение: длань господня, парящая в облаках, дарует сапоги толпе, точнее говоря, жаждущим рукам, то есть людям, не ведущим, какое зло они

(10) Йозеф Гора (Josef Hora, 1891–1945) в 1920–е годы — представитель пролетарской поэзии, но в 1930–е годы он переходит к философским размышлениям о жизни.

(11) Мотив этот встречался и в публицистике (так, Карел Чапек писал о «сапоге кованом»), и в изобразительном искусстве: например, в 1923 году Георг Гросс (George Grosz) представил солдатский сапог как символ жестокости прусского милитаризма на обложке книги *Abrechnung folgt!* («Расплата последует»), книги, явившейся собранием 57 политических рисунков художника (Berlin: Malik Verlag, 1923); а в 1937 году Эмил Филла (Emil Filla) в гравюре «Фашизм 1» изобразил, как хищное чудовище в огромных сапогах шагает по человеческим существам. Чапек взглянул на этот образ-символ по-новому, раскрыл его многогранно и в динамичном изложении чрезвычайно действенно.

принимают с восторгом. Чапек с юмором изображает все происходящее, акцентируя детали, которые производят впечатление насмешки над тем, что изображено.

Тем же духом пронизана и карикатура, говорящая в подписи под рисунком о сапогах как о «наивысшем проявлении расовых и духовных идеалов народа». Прославляя себя, превознося свою власть, сапоги воздвигают себе памятник до небес. На самом же деле, их слава недолговечна, ведь, как показывает еще один рисунок, в заоблачные выси их уносит всего лишь детская забава — гигантский воздушный змей в виде китайского дракона, считающегося символом власти. Он и властвует над сапогами, несет их над мрачным пейзажем — кладбищами, озаренными лучами солнца.

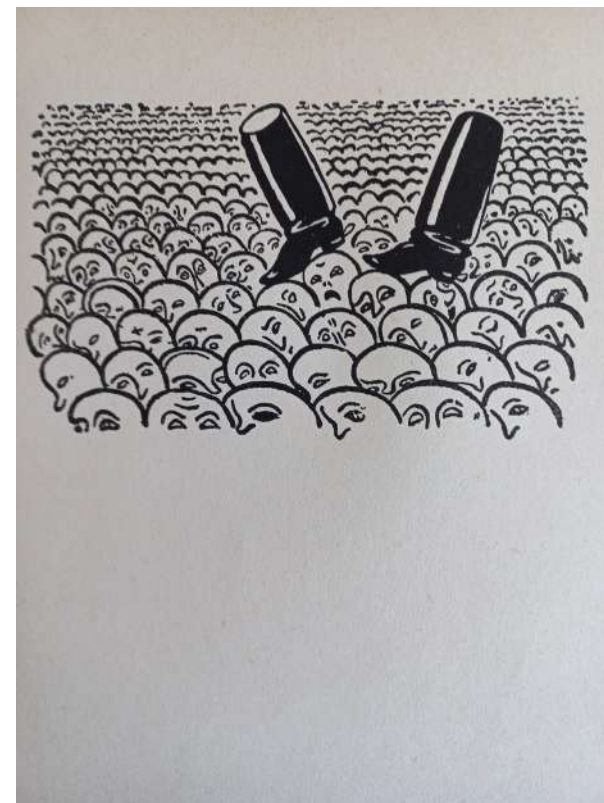
Затем Чапек воспроизводит в карикатурах суть деяний фашизма, подвергая их разоблачению.

В одном из рисунков он показывает, как «шагает история» в сапогах по человеческим головам. Это изображение обезличенной толпы, по которой вышагивают сапоги, — поистине ужасающее зрелище. Чапек показывает крупным планом бесчисленное множество голов людей, превратившихся в массу, в «молчаливое большинство», которое безропотно позволяет диктатору маршировать по своим головам, подчиняясь его воле. Все пространство листа заполнено полукругами голов; контурный рисунок и обилие светлого — это тот фон, на котором превалирующее значение имеют черные пятна вышагивающих сапог. Сапоги создают запасы оружия во имя «мира и порядка». Устраивают военные парады, наблюдая с трибуны за бесконечными рядами марширующих солдат-сапог, безликих и безмозглых, послушных воле диктатора.

Повсюду, где ступают сапоги фашизма, воцаряется смерть. Их «дыхание» отравлено ядовитыми газами; это — «дыхание гения», иронизирует художник, оно извергает черные струи, потоки боевых веществ, в которых кружатся противогазы. Прекрасно нарисованная зловещая картинка, напоминающая о фашистских фабриках смерти!

Художник показывает, как мирные города и села рушатся от поступи фашизма — и на их месте возводятся фабрики смерти, военные заводы. И совершается все это под лозунгом «Промышленность и земледелие расцветают!» Корпуса военных заводов во главе с сапогами

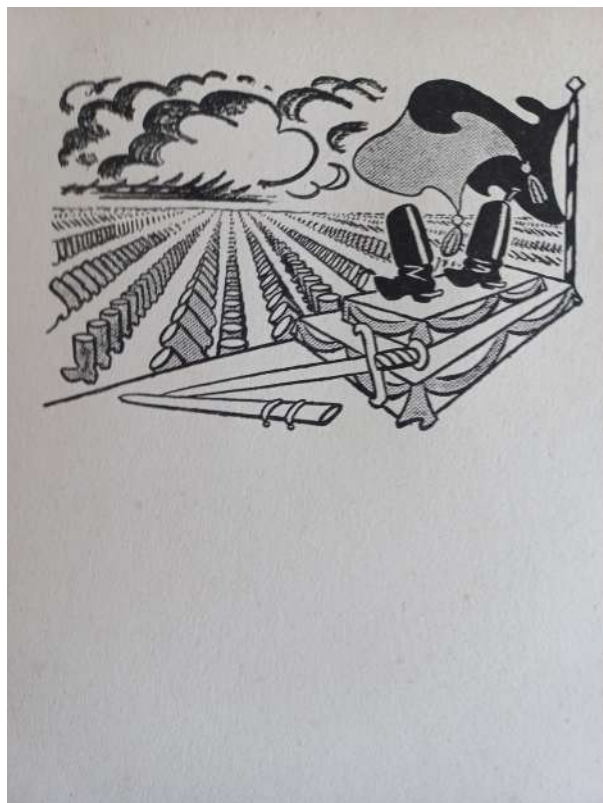
«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



Ил. 3. Чапек Й. Из серии «Сапоги диктатора». 1937. Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 3. Čapek J. From A Dictator's Boots series. 1937. Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

просто сметают с лица земли мирную жизнь, превращая в руины все, что стоит на их пути. Балансирующая на шаре фигурка Фортуны осыпает дарами фашистские сапоги, причем рог изобилия — это огромный солдатский сапог, из которого вылетают самолеты, танки, пушки, крейсера, боевые ордена... Надо заметить, что Чапек называет эту карикатуру «Štěstěna» — этим именем еще зовется Фортуна в чешском языке (от «Štěsti» — счастье). Какая удача, какое счастье иметь полный рог изобилия средств уничтожения человека, как бы иронизирует художник, передавая представление о счастье фашистской военщины. Агрессивные, захватнические планы фашистов мотивируются крылатым выражением «Всего лишь немного места под солнцем», которое превращается в карикатуре в образ захвата

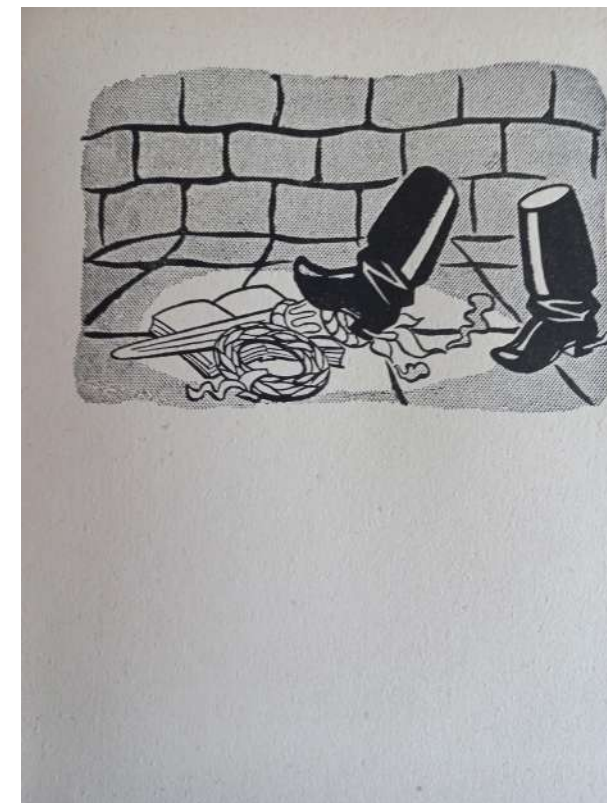


Ил. 4. Чапек Й. Парад. Из серии «Сапоги диктатора». 1937. Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 4. Čapek J. March Past. From *A Dictator's Boots* series. 1937. Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

всего солнца парой сапог. Отметим, что выражение «место на солнце», бытующее в чешском языке, является буквальным переводом с немецкого «Platz an der Sonne», и Чапек поэтому совершенно точно воплощает в рисунке его смысл, придает этому выражению буквальное истолкование: сапоги захватывают всю поверхность солнца, лучи которого теперь тонут в густой тени. Земной шар страдает от поступи сапог по его поверхности; трудно, невозможно выдержать груз сапог двух, трех диктаторов, и земля лопаается подобно воздушному шару. Чапек рисует схему, наглядно показывая печальную динамику общественного развития: «чем больше сапог, тем меньше граждан».

Сапоги за письменным столом — жалкое зрелище, напоминающее по своей выразительности русскую пословицу «посади свинью

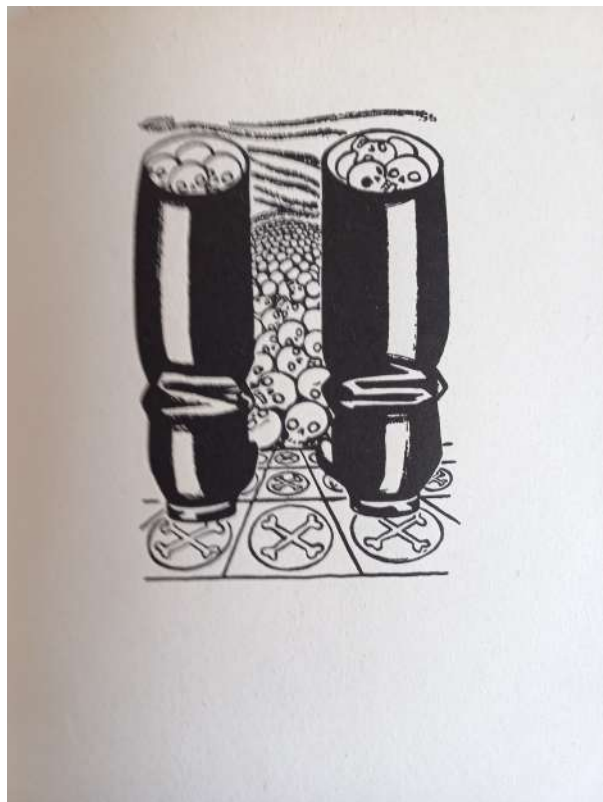


Ил. 5. Чапек Й. К черту! Еще загорится. Из серии «Сапоги диктатора». 1937. Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 5. Čapek J. Certainly Not — It Might Set Fire to Something. From *A Dictator's Boots* series. 1937. Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

за стол, она и ноги на стол». Сапогам не надо никакого кресла, они просто располагаются на столе рядом с часами и письменными принадлежностями. В другом рисунке показано, что перо превращается у диктатора-сапог в карающий меч, который кровью пишет «Vae» — «горе», начальное слово латинского крылатого выражения «Vae victis» («Горе побежденным»).

В еще одной карикатуре остроумно и довольно зло показывает, что значит для фашизма-сапог словесное творчество; это целые веера приказов, предписаний, запретов, которые как бы вылетают из сапог, повелевая, приказывая, постановляя... Но при этом камнем преткновения становится для сапог учебник для первого класса начальной школы. Они спотыкаются о букварь и падают, поднимая



Ил. 6. Чапек Й. Из серии «Сапоги диктатора». 1937. Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 6. Čapek J. From A Dictator's Boots series. 1937. Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

пыль. Чапек создает изображение, полное юмора, живости и язвительной насмешки. Вообще, образование и культура, как показывает художник, — понятия, особо ненавистные для сапог. Они грубо изгоняют крылатую Музу культуры, запустив в нее сапог, тогда как его пара уподобилась собачонке, которая зашлась злобным лаем. Чапек рисует подвижной стремительной линией, очень живой и гибкой, передавая легкую воздушную фигуру убегающей Музы, и вносит в нежную ткань рисунка только два контрастных пятна — силуэты грубых в своих «движениях» сапог. Эти пятна намечают диагональ в рисунке, заостряя его ритмику.

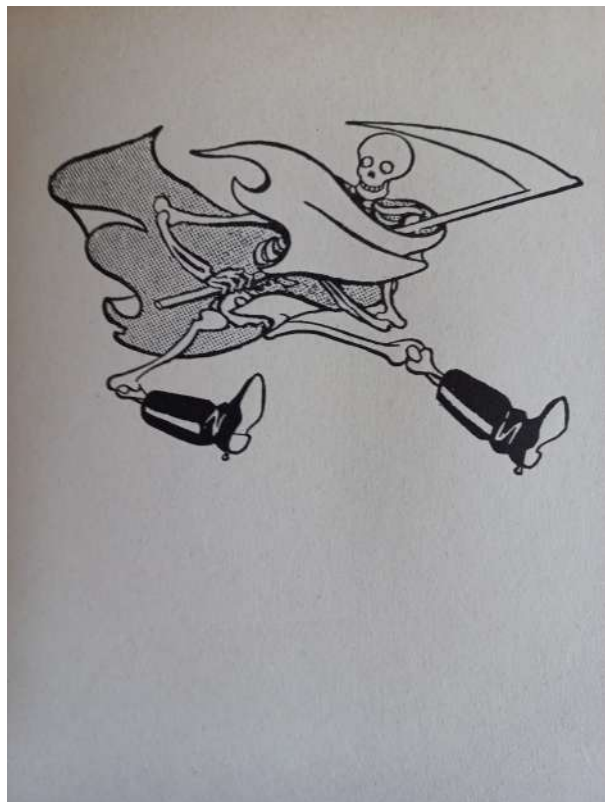
Не менее выразительна и карикатура, изображающая, как сапоги затаптывают факел свободы творчества со словами: «К черту!

Еще загорится». Они заставляют служить себе просвещение и суд, а пропаганду и журналистику, как чистильщиков, — наводить глянец, чтобы было «больше света» («Больше света!» — название карикатуры). Начищенный до блеска, сияющий сапог образует вершину многофигурной пирамидальной композиции, в которой Чапек в полной мере использует средства деформации изображения, окарикатуривания фигур и даже вводит в рисунок подписи, обращаясь к традициям карикатуры. Своей повествовательностью этот рисунок отличается от всех прочих изображений серии, как правило довольно лаконичных.

Фашизм безжалостно расправляется со своим злейшим врагом — демократией. Толпа мертвецов перед своим вождем — сапогами, набитыми до краев черепами, — правдивый образ фашистского режима. Изображенные крупным планом в высоту всего листа эти сапоги — фабрики смерти производят устрашающее впечатление как безжалостная сила, как тирания, не знающая границ. Здесь сатира звучит особенно трагически. Чапек вводит в некоторые рисунки элемент фантасмагоричности. Но здесь кошмар — не мучительные видения художника. Это — реальность, неподвластная здравому смыслу, страшная и бесчеловечная, имя которой — фашизм, и чтобы передать его суть, художник пользуется языком символов, метафор, гипербола. При этом в самом рисунке нет никаких пугающих полутеней и недосказанности. Он четок, конкретен, хорошо читается. Впрочем, от черного юмора художник не отказывается и в этой серии. В одном из рисунков пляску смерти исполняет скелет, обутый в военные сапоги. Он стремительно несется, размахивая косой. Жутко белеет его ослабевший череп.

Совсем иным духом пронизано изображение древнего, согбенного в три погибели старца Хроноса, выступающего в карикатуре в роли «великого старьевщика», который собирает отжившие свое время вещи, реликвии разных эпох. Здесь, среди прочего хлама истории и находят свое место сапоги диктатора. Этот рисунок изобилует множеством занятных деталей, говорящих о вещах, отошедших в прошлое. Повествовательность и декоративный характер выделяют его среди прочих карикатур, как правило более лаконичных по стилю и более суровых по своему строю.

К серии примыкает еще один рисунок, как бы подводящий ей черту. (Моравская галерея, Брно.) На нем мы видим юного подмастерья



Ил. 7. Чапек Й. Из серии «Сапоги диктатора». 1937. Источник: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949

Fig. 7. Čapek J. From A Dictator's Boots series. 1937. Source: Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949

сапожника, который несет только что изготовленную пару сапог, перекинув ее через плечо, и что-то насвистывает. Фигурка весело вышагивающего парнишки необычайно живо схвачена, при этом художник оперирует только контуром, исключая всякие детали и моделировку рисунка. Единственные пятна в этом изображении, как и во всей серии, — это сапоги. Но эти сапоги уже не будут служить никакому диктатору на свете. Они не будут командовать людьми, не будут их губить, переворачивать их жизни, а будут подчиняться человеку и служить ему верой и правдой.

К книжному изданию своей серии Чапек исполнил весьма выразительную обложку, поместив черно-белый рисунок на ярком красном фоне и тем самым усилив его экспрессию. Здесь начищенные до

блеска, сияющие сапоги помещены на белом постаменте, словно бы возвеличивающем и прославляющем их. Но присмотревшись, замечаем, что постамент этот не что иное, как саркофаг, то есть символ саркастического предзнаменования будущего фашистского режима, его неизбежного конца.

Modern Times, 1938

Таково название серии карикатур Йозефа Чапека, состоящей из 19 рисунков, которые публиковались в «Лидовых новинах» с марта по ноябрь 1938 года. Англицизм «Modern Times», использованный Чапек-ом для заголовка этой серии работ, вызывает в памяти знаменитый фильм Чарльза Чаплина, вышедший на экран в 1936 году и бывший, так сказать, у всех на устах. Выбор этого названия, запоминающегося и символичного, был, несомненно, удачен: в нем как бы содержался подтекст — ироничная оценка современности, которая не очень-то жалуется обычных людей. Чапек, для которого идеи гуманизма были чрезвычайно важны, избрал этот аспект постановки темы, чтобы показать, как себя чувствует человек, переживая перипетии современной жизни — бомбежки, авианалеты, газовые атаки, опасность войны. Здесь эпоха — только фон, главным же является человек, его самоощущение в тех ситуациях, которые оказываются совершенно невыносимыми, которые ставят его в экстремальные условия.

Чапек показал в ряде карикатур, что человеку пришлось прятаться под землю, чтобы избежать опасности авиационных налетов. Подобно зверю, он соорудил себе жилище, похожее на нору, темное и тесное, и расположился здесь как дома со всеми домочадцами. В одной из карикатур старик рассказывает детям о прошлых благополучных временах, когда все было прекрасно, так как «бывали только войны, голод, налеты и ядовитые газы» (23.04.1938). Теперь же над землей летают не самолеты, а какие-то чудовища, подобные древним птеродактилям. Исторический парадокс: человек шагнул в прошлое, и природа откликнулась на «эволюцию» человека.

Чапек вновь развивает тему жизни человека под землей. Женщина выглядывает из округлого углубления в земле, из входа в ее «дом», строго наказывая детям не выходить на землю, не «играть на солнышке» (19.03.1938, частное собрание наследников Йозефа

Чапека). В другом рисунке вся земля покрыта воронками — входами в подземные жилища людей. Только костел возвышается над землей — «не хватило денег переместить его под землю». Так объясняет своим внукам дедушка во время прогулки по земле, изуродованной воронками-убежищами, ставшими домами для людей (12.05.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). Чапек совмещает в рисунке реальный мир — изображение людей и пейзажа с костелом вдали — и вымышленные детали, что, однако, не лишает рисунок жизненности, яркой живости и графического совершенства, а главное — интонации гнева и сочувствия, грустной улыбки художника по поводу этой нелепой жизни, к которой принуждают обстоятельства военной реальности.

Чапек вводит в серию подлинно трагические мотивы, возможно навеянные событиями в Испании. Эти рисунки производят впечатление документальных зарисовок, а их подписи носят публицистический характер, они обличают фашизм, обвиняют его в бесчеловечности и жестокости по отношению к мирным людям. «За что?» — спрашивает художник, подписывая свой рисунок (февраль 1938 года, частное собрание наследников Йозефа Чапека). За что погибает от удара бомбы, сброшенной только что пролетевшим самолетом, целая семья с маленьким ребенком? За что были уничтожены малые дети — «первый класс начальной школы» (8.09.1938)?

Трагические ноты звучат и в других карикатурах, но в них трагизм умело сопрягается с юмором. «Кто бы мог подумать, что я чудом вывернусь из этой бомбежки», — говорит человек, нет, обломок человека, тело которого действительно выкрутилось на 180 градусов, отвалились ноги, рука, часть черепа (2.06.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). Все эти «обломки» человека, а также его очки и книга (эти детали — свидетельство того, что только что был уничтожен мирный, ни в чем не повинный человек!) валяются рядом с грудой камней, с развалинами городских домов, уничтоженных авианалетом. Чапек иронизирует, прибегая к приемам черного юмора, когда показывает, что уничтожаются не только мирные города и их жители, но и кладбища, «обитатели» которых вторично подвергаются смерти. «Вот это да! Я ведь уже был разорван однажды, еще при жизни!» — говорят погребенные в земле останки человека, в захоронение которого попала бомба и разбросала его кости в разные стороны

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



Ил. 8. Чапек Й. За что? Из серии *Modern Times*. 1938. Бумага, тушь, белила, перо, кисть. 44×30 см. Частное собрание наследников Йозефа Чапека

Fig. 8. Čapek J. Why? From *Modern Times* series. 1938. Paper, ink, whitewash, pen, brush. 44×30 cm. Private collection of Josef Čapek's heirs

(11.09.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). Летящие по воздуху череп, кости, кресты, венки и комья земли — зрелище, полное экспрессии. Это яркий пример черного юмора в карикатуре, несомненным мастером которого являлся Чапек. В минуты горьких раздумий о жизни ему рисовались особенно мрачные картины-видения, в которые он умело вносил нотку иронии, юмористическую интонацию. Чего только стоит изображение летящего над землей гроба с лежащими в нем останками — им не пришлось пережить вторую смерть, а только ужасающий полет над разрушенными могилами. Вспомним, как Чапек называл «счастливыми предками» человеческие останки в карикатуре 1936 года, ведь под землей им не страшны были отравляющие вещества. Он с иронией замечает в одной из карикатур,



Ил. 9. Чапек Й. Из серии *Modern Times*. 1938. Бумага, тушь, белила, перо, кисть. 44,5×30 см. Частное собрание наследников Йозефа Чапека

Fig. 9. Čapek J. From *Modern Times* series. 1938. Paper, ink, whitewash, pen, brush. 44.5×30 cm. Private collection of Josef Čapek's heirs

относящихся к настоящему циклу, что газовая атака не грозит только клопам: к подобным «налетам» они привыкли еще в мирное время (12.04.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). «Предков» с последней карикатуры художник не мог назвать счастливыми, ведь им пришлось пережить смерть заново.

В некоторых карикатурах человек чудом спасается, оказавшись в непосредственной близости от смерти, и его растерянность, недоумение, неадекватное поведение в момент, грозящий его жизни, не может не вызвать улыбку. Он ведет себя в экстремальной ситуации так, как привык поступать в мирной жизни, и не учитывает нависшей над ним опасности. Его поведение, наивность его действий в те минуты, когда надо спасаться, передаются художником с добротой. Чапек

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре Йозефа Чапека предвоенных лет



Ил. 10. Чапек Й. Из серии *Modern Times*. 1938. Бумага, тушь, белила, перо, кисть. 44×30 см. Частное собрание наследников Йозефа Чапека

Fig. 10. Čapek J. From *Modern Times* series. 1938. Paper, ink, whitewash, pen, brush. 44×30 cm. Private collection of Josef Čapek's heirs

посмеивается над наивным человеком, который отправился понюхать фиалки во время газовой атаки. «Какой болван! — говорит спасатель в маске и защитном костюме, бережно склонившись над юношей, потерявшим сознание во время газовой атаки. — Ну что за идея, идти нюхать фиалки в век газовых атак» (16.03.1938). Смешным кажется и другой мужчина-неудачник, растерянный и недоумевающий: он надел маску, а началась бомбардировка, и он оказался беззащитным посреди летящих бомб и взрывов, которыми художник заполняет все пространство вокруг фигуры, превращая его в своеобразное узорочье с остроугольными звездчатыми формами (16.04.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). С грустной улыбкой смотрит художник на молодую мать, строго наказывающую дочке не ходить



Ил. 11. Чапек Й. Из серии *Modern Times*. 1938. Бумага, тушь, белила, перо, кисть. 44×30 см. Частное собрание наследников Йозефа Чапека

Fig. 11. Čapek J. From *Modern Times* series. 1938. Paper, ink, whitewash, pen, brush. 44×30 cm. Private collection of Josef Čapek's heirs

по газону, хотя им и грозит опасность попасть под танк, который все сметает на своем пути (5.08. 1938, Южночешская галерея имени Алеша, Глубока-над-Влтавой). Не может не тронуть и другой рисунок — изображение детей, которым бомбардировка кажется чем-то занятным. «Бежим, — говорит карапуз, — что-то летит, давай поймаем!» (29.06.1938, частное собрание). Чапек не только рисует карикатуры, он сочиняет маленькие истории, обыгрывая парадоксальность той или иной ситуации и подмечая ее иронический подтекст.

Единственный лист серии Чапек посвящает военной теме, и он кажется пророческим; это изображение солдат в окопе, которые уже семнадцатый год участвуют в «молниеносной войне» (октябрь 1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). Судя по всему,

нерадостные перспективы видятся художнику, скептически оценивающему современное состояние мира. Чапек прекрасно осознает, что силы войны и мира явно неравны. В одном из рисунков, созданном 17 сентября (частное собрание наследников Йозефа Чапека), он изображает голубя мира с оливковой веточкой в клюве, которого преследует целая эскадрилья самолетов-бомбардировщиков, и спрашивает в подписи под рисунком: «Чья возьмет?» После того как был подписан Мюнхенский договор, он задается вопросом: «Что из этого получится — мир, война или позор», — и зарисовывает воображаемые просторы коридора перед залом, где проходит конференция и решаются судьбы государств (13.10.1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека). Но несколькими днями ранее он создает самый мрачный из своих рисунков-карикатур: два черепа, расположенные рядом с лежащими крест-накрест костями, улыбаются во весь рот (6.10.1938). А под ними подпись, вновь, как и в названии серии, представляющая собой англицизм, широко распространенную американскую мантру: «Keep smiling» («Улыбайся»). В серию входит также ужасающее своей суровостью изображение хищных рук, одна из которых готова нанести удар кинжалом противнице (1938, частное собрание наследников Йозефа Чапека).

Невольно приходит на ум, что за те несколько месяцев, что создавалась эта серия, характер смеха, юмора художника, его отношение к жизни сильно изменились, его надежды на лучшее развитие событий не оправдывались.

Вслед за рисунками этой серии Чапек исполнил еще два-три рисунка для «Лидовых новин», о чем уже говорилось, и отказался продолжать ту работу, которой посвятил столько лет упорного труда. Публичная критика современности стала невозможной. Перед Чапеким стояли теперь иные цели, его захватил замысел создания живописных полотен, свидетельствующих о событиях времени, его атмосфере, — эти серии вошли в историю под названием «Огонь» и «Тоска» (1938–1939).

Заключение

Карикатура, которая нередко представлялась Йозефу Чапеку «вынужденной» работой, поденщиной, мешающей его занятиям живописью,

становится для него в предвоенные годы насущным делом, делом совести и гражданского долга, она превращается в своего рода знамение времени и занимает в чешской карикатуре XX века значительное место.

Чапек расширяет границы карикатуры, широко включает в нее политические мотивы и заостряет трагический характер сатиры, воссоздавая тем самым реалии и дух эпохи. Вместе с тем он не отказывается и от бытовых тем, вдохнув в них новую жизнь, поскольку по-прежнему в центре его внимания неизменно оказывается человек в контексте современности, представление о его месте в обществе и мире. Этот взгляд на человека Чапек выразил в карикатуре в весьма своеобразной форме: здесь реальность подчас приобретает фантазматический характер, и человек оказывается в экстремальных ситуациях, что художник воссоздает, мастерски используя возможности карикатуры, ее выразительные средства — гротеск, метафору, черный юмор, граничащий с абсурдом и порою в него переходящий. Этот яркий, темпераментный стиль рисунка позволил художнику воссоздать дух эпохи, пронизанный тревогой и напряженностью, насытить карикатуру эмоциональностью, придать ей остроту и злободневность и, главное — подчеркнуть ее гуманистическое содержание.

Стоит особо отметить, что журнальный рисунок оказывается для художника источником новых замыслов, прообразом будущих полотен, составивших обширный цикл под названием «Огонь», завершивший его творчество на самой высокой эмоциональной ноте — это голос человека, который протестует, выражает гнев и отчаяние по поводу трагической судьбы своей родины⁽¹²⁾.

(12) Выражаю благодарность Катаржине Досталовой, внучке Йозефа Чапека, наследнице архива произведений художника, сотруднице библиотеки Художественно-промышленного музея в Праге за помощь в моем многолетнем исследовании творчества Й. Чапека и предоставление мне ценного, необходимого для работы материала.

Список литературы:

- 1 Виноградова Е.К. Воинствующее искусство // Искусство революцией призванное: Великая Октябрьская социалистическая революция и искусство стран Восточной Европы: Сборник статей / Отв. ред. Б.И. Ростоцкий. М.: Наука, 1969. С. 258–268.
- 2 Виноградова Е.К. Йозеф Чапек: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1981. 62 с.
- 3 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Т. 24: Дневник писателя за 1876 год, ноябрь — декабрь. Л.: Наука, 1982. 518 с.
- 4 Славик Я. Йозеф Чапек против фашизма и войны // Взаимосвязи советского и чехословацкого искусства: Сборник / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР, АН ЧССР, Ин-т теории и истории искусств; отв. ред. О.А. Швидковский. М.: Наука, 1981. С. 87–95.
- 5 Чапек Й. Из книги «Начертано на тучах» // Чапек Й. Начертано на тучах: Избранная проза и стихи / Сост., предисл., примеч. О. Малевича. М.: Художественная литература, 1986. С. 209–266.
- 6 Чапек К. Журналистика. 1931. Фразы из интервью // Чапек К. Об искусстве. Театр и кино. Изобразительное и прикладное искусство, архитектура. Литература / Сост., вступ. ст., примеч. О. Малевича. Л.: Искусство, 1969. С. 249.
- 7 Bratři Čapkové. Karikatura a francouzští humoristé // Čapek K. O umění a kultuře. Vol. 1. Praha: Československý spisovatel, 1984. S. 30–34.
- 8 Čapek J. Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb / Vybral a úvodní studii O. Mrkvička; předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha: Fr. Borový, 1949. 25 s. textu, reprodukt.s.a.
- 9 Čapek J. Goya žurnalista // Čapek J. Moderní výtvarný výraz. Praha: Československý spisovatel, 1958. S. 111–114.
- 10 Čapek J. Jedno k druhému // Čapek J. O sobě. Praha: Československý spisovatel, 1958. S. 30–34.
- 11 Čapek J. Dopis Josefu Florianu: 03.01.1923 // Glivický J., Opelík J. Vzájemná korespondence Josefa Čapka a Josefa Floriana z let 1918–1938. Praha: Památník národního písemnictví, 1989. S. 224. (Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví, 23).
- 12 Čapek J. Psáno do mraků: 1936–1939. Praha: Pražská edice, 1993. 351 s.
- 13 Hoffmeister A. Sto let české karikatury. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 556 s.
- 14 Pečírka J. Josef Čapek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961. 113 s., 267 reprodukt.
- 15 Slavík J., Opelík J. Josef Čapek. Praha: Torst, 1996. 601 s.
- 16 V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950 / O. Chrobák, T. Winter (eds); texty a výběr reproduktů O. Chrobák, T. Winter, V. Fronk, V. Adamová. Praha: Gallery, 2006. 128 s.

References:

- 1 Vinogradova E.K. Voinstvyushchee iskusstvo [Militant Art]. *Iskusstvo revolyutsiei prizvannoe: Velikaya Oktyabr'skaya sotsialisticheskaya revolyutsiya i iskusstvo stran Vostochnoi Evropy: Sbornik statei* [Art Called by Revolution: The Great October Socialist Revolution and the Art of Eastern European Countries: Collection of Articles], ed. B.I. Rostotsky. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 258–268. (In Russian)
- 2 Vinogradova E.K. *Jozef Čapek: Al'bom* [Josef Čapek: Album]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1981. 62 p. (In Russian)
- 3 Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). Vol. 24: *Dnevnik pisatelya za 1876 god, noyabr' – dekabr'* [Diary of the Writer for 1876, November – December]. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 518 p. (In Russian)
- 4 Slavik Ya. Jozef Čapek protiv fashizma i voyny [Josef Čapek against Fascism and War]. *Vzaimosvyazi sovetskogo i chekhoslovatskogo iskusstva: Sbornik* [Interrelationships of Soviet and Czechoslovak Art: Collection], USSR Academy of Sciences of the All-Russian Research Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the USSR, Academy of Sciences of the Czech Republic, Institute of Theory and History of Arts, ed. O.A. Shvidkovsky. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 87–95. (In Russian)
- 5 Čapek J. Iz knigi "Nachertano na tuchakh" [From the book Written on the Clouds]. Čapek J. *Nachertano na tuchakh: Izbrannaya proza i stikhi* [Written on the Clouds: Selected Prose and Poetry], comp., preface, notes O. Malevich. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 209–266. (In Russian)
- 6 Čapek K. Zhurnalistika. 1931. Frazy iz interv'yu [Journalism. 1931. Phrases from Interviews]. Čapek K. *Ob iskusstve. Teatr i kino. Izobrazitel'noe i prikladnoe iskusstvo, arkhitektura. Literatura* [On Art. Theater and Cinema. Fine and Applied Arts, Architecture. Literature], comp., intr. article, notes O. Malevich. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, p. 249. (In Russian)
- 7 Bratři Čapkové. Karikatura a francouzští humoristé. Čapek K. *O umění a kultuře*. Vol. 1. Praha, Československý spisovatel, 1984, ss. 30–34.
- 8 Čapek J. *Dějiny zblízka: Soubor satirických kreseb*, vybral a úvodní studii O. Mrkvička, předmluva k Diktátorským botám J. Hora. Praha, Fr. Borový, 1949. 25 s. textu, reprodu.s.a.
- 9 Čapek J. Goya žurnalista. Čapek J. *Moderní výtvarný výraz*. Praha, Československý spisovatel, 1958, ss. 111–114.
- 10 Čapek J. Jedno k druhému. Čapek J. *O sobě*. Praha, Československý spisovatel, 1958, ss. 30–34.
- 11 Čapek J. Dopis Josefu Florianu: 03.01.1923. Glivický J., Opelík J. *Vzájemná korespondence Josefa Čapka a Josefa Floriana z let 1918–1938*. Praha, Památník národního písemnictví, 1989, s. 224. (Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví, 23).
- 12 Čapek J. *Psáno do mraků: 1936–1939*. Praha, Pražská edice, 1993. 351 s.
- 13 Hoffmeister A. *Sto let české karikatury*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 556 s.
- 14 Pečírka J. *Josef Čapek*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961. 113 s., 267 reprodu.
- 15 Slavík J., Opelík J. *Josef Čapek*. Praha, Torst, 1996. 601 s.
- 16 *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, O. Chrobák, T. Winter (ed.), texty a výběr reprodukcí O. Chrobák, T. Winter, V. Fronk, V. Adamová. Praha, Gallery, 2006. 128 s.

УДК 7033; 7035

ББК 85.103(3)

Булгаров Вячеслав Степанович

Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, Институт истории,
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024

bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

Ключевые слова: Альфред Ретель, пляска Смерти, Фридрих Геккер,
революция в Германии 1848 года, Ганс Гольбейн младший, Альбрехт
Дюрер, гравюра на дереве

Булгаров Вячеслав Степанович

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально- политических событий в Германии середины XIX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-178-207

Для цит.: Булгаров В.С. Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века // Художественная культура. 2025. № 4. С. 178–207. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-178-207>.

For cit.: Bulgarov V.S. The Image of Death in Alfred Rethel's Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 178–207. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-178-207>. (In Russian)

Bulgarov Vyacheslav S.

PhD Student (in Art History), Department of the History of Western European Art, Institute of History, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024

bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

Keywords: Alfred Rethel, *Dance of Death*, Friedrich Hecker, German Revolution of 1848, Hans Holbein the Younger, Albrecht Dürer, woodcut

Bulgarov Vyacheslav S.

The Image of Death in Alfred Rethel's Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19th Century

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь между графическими произведениями Альфреда Ретеля (1816–1859), посвященными образу Смерти, и историческими революционными событиями в Европе в середине XIX века. В его творчестве прослеживается переосмысление средневекового жанра в контексте реалий современной ему эпохи, что позволило художнику создать уникальную серию произведений, не только возродивших интерес к этой теме, но и определивших направление ее развития на многие десятилетия вперед. Применение сравнительного метода и формально-стилистического анализа выявляет общие черты иконографического образа Смерти в графике А. Ретеля и старых мастеров, в частности Г. Гольбейна и А. Дюрера. Новаторство «Еще одной пляски Смерти» (1848–1849) А. Ретеля заключается в том, что в отличие от всех предшественников произведение прежде всего представляет собой строго последовательный рассказ, интерпретированный в свете исторических обстоятельств своего времени. Эпизоды данной серии могут быть рассмотрены как по отдельности, так и в целом, поскольку издавались в двух вариантах: как самостоятельные листы, каждый из которых уже можно было воспринимать как собственное повествование, так и в виде целостного формата с шестью хронологически выстроенными композициями. Последний вариант позволяет проанализировать цикл как единую композицию, логичную в своем завершении. Также возможность увидеть произведения Ретеля сквозь призму политических взглядов самого художника подводит к выводу, что с его точки зрения, релевантной настроениям либеральной буржуазии, революция показывается как восстание обманутого народа, неминуемо ведущее к жертвам и разрушениям.

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

Abstract. The article examines the relationship between the graphic works of Alfred Rethel (1816–1859) dedicated to the image of Death and the revolutionary historical events in Europe in the mid-19th century. His work reveals a rethinking of the medieval genre in the context of the realities of his time, which allowed the artist to create a unique series of works that not only revived interest in the theme, but also shaped its development for many decades to come. The use of the comparative method and the formal and stylistic analysis reveals common features of the iconographic image of Death in the graphics of A. Rethel and old masters, in particular H. Holbein and A. Dürer. The innovation of *Another Dance of Death* (1848–1849) by A. Rethel is that, unlike all its predecessors, it is primarily a fully consistent story interpreted in the light of the historical circumstances of its time. The episodes of this series can be considered both separately and as a whole, since they were published in two versions: as independent sheets, each of which could already be perceived as a separate narrative, and as a complete format with six chronologically arranged compositions. The latter option allows us to analyse the cycle as a single composition, logical and complete. Also, the opportunity to see Rethel's works through the prism of the artist's own political views leads to the conclusion that his point of view, relevant to the mood of the liberal bourgeoisie, shows revolution as an uprising of a deceived people which inevitably results in victims and destruction.

Введение

Среди графических произведений Альфреда Ретеля (Alfred Rethel, 1816–1859) «Еще одна пляска Смерти», или «Пляска Смерти 1848 года» (1848–1849), безусловно, занимает первое место, а дополнение «еще», которое мы читаем в названии, отсылает к длинной череде гравюр и фресок, посвященных этой тематике и хорошо известных в Европе. Столь популярный на излете позднего Средневековья жанр за предшествующие творчеству Ретеля столетия постепенно начал сдавать свои позиции, чтобы в середине XIX века с новой мощью возродиться вновь. Ретелю удалось переосмыслить традиционный средневековый сюжет, спроецировав его на современные события, в частности на революцию 1848 года в Германии; а учитывая, что политические потрясения этого времени затронули всю Европу, актуальность темы способствовала известности художника не только в своей стране, но и далеко за ее пределами, несмотря на часто диаметрально противоположное отношение к этой серии среди различных социальных слоев.

Практически все исследователи второй половины XIX века, писавшие о Ретеле, отдавали приоритет его монументальным фрескам, посвященным деяниям Карла Великого (742/748–814), в коронационном зале ратуши в Аахене (1847–1861), которые художник не закончил из-за болезни и столь ранней смерти. В вышедшей в 1911 году монографии Йозеф Понтен (J. Ponten, 1883–1940) [Alfred Rethel, 1911] ставит «Пляску Смерти» в один ряд с историческими циклами мастера. Рассказ Ретеля прежде всего связан с политическими событиями, свидетелем которых он был. Одной из отличительных особенностей цикла Ретеля является то, что с противоборства человека со смертью он перемещает акцент на социальные противоречия между людьми. Характеризуя его гравюры в контексте немецкой революции, Питер Парет (P. Paret) пишет: «Если связать их послание с экономическими и социальными изменениями 1840-х годов и политической позицией Ретеля, становится понятно, что эти гравюры также являются ранним документом современной классовой борьбы. Таким образом, Ретель вновь расширяет функцию человека-скелета в своем повествовании: из символа смерти он превращается в символ столь же всеобъемлющего,

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

сколь и вневременного аспекта человеческой жизни — конфликта» [Paret, 1990, s. 152].

Новая интерпретация старинного образа

«Еще одна пляска Смерти» была создана в конце 1848 — начале 1849 года и опубликована через несколько недель после восстания в Дрездене в мае 1849 года, свидетелем которого стал Ретель. Повествование делится на шесть последовательных эпизодов и является совместным продуктом творчества художника Ретеля и поэта Роберта Райника (1805–1852), написавшего сопроводительные стихи, что позволило представить рассказ в известном со времен первых фресок формате. Заголовки самих листов остаются довольно условными, поскольку, как пишет К. Стоун (K. Stone), «на протяжении многих лет комментаторы присваивали отдельным гравюрам из этой серии различные описательные названия, некоторые из которых являются неточными...» [Stone, 2011, p. 33]. Цикл открывается появлением Смерти, восстающей из могилы, в котором определенно прочитывается аллюзия на сцены воскрешения мертвых в работах мастеров начиная с эпохи Средневековья. Изображая, как обезличенные скелеты, выползающие из расселин, сразу обретают плоть, чтобы определить свое место на небесах или в преисподней, художники дословно иллюстрировали евангельские строки: «Не удивляйтесь тому. Ведь час наступает, когда все, кто в могилах, услышат голос Его и покинут могилы — те, что творили добро встанут для Жизни, а те, что творили зло — для Суда» [Новый Завет, 2015, с. 52–53]. Такое появление Смерти у Ретеля приводит к своеобразному парадоксу, предполагающему, что до этого Смерть была «мертва», чтобы «воскреснуть», но не позову трубящих ангелов, как это показано в Священном Писании, а по требованию группы Пороков, приветствующих ее у раскрытой могилы. Следуя североευропейской традиции, подобно И. Босху (ок. 1450–1516) и П. Брейгелю (ок. 1525–1569), Ретель представляет картину «перевернутого мира», где даже у библейского события есть его искаженное отображение. Если Христос побеждает смерть, то сломанный крест под ногами Смерти говорит о ее торжестве, попутно намекая на финальный итог в рассказе Ретеля.



Ил. 1. Ретель А. Пляска Смерти 1848 года. 1849. Ксилография. 72×117 см. Художественный музей Филадельфии

Fig. 1. Rethel A. A Dance of Death from the Year 1848. 1849. Woodcut. 72×117 cm. Philadelphia Museum of Art

Серия «Плясок Смерти» (1524–1526) Ганса Гольбейна (1497–1543), на которую ориентируется художник, в самом начале иллюстрирует причины появления Смерти в этом мире. Смерть «рождается» не сразу, а только после изгнания первых людей из Рая, то есть грехопадения человека, после чего она начинает активно вмешиваться в его жизнь. Причины же появления Смерти у Ретеля обусловлены политическими событиями, требующими рождения новых героев.

Главным атрибутом, с первого листа определяющим такого героя, является шляпа, которую протягивает крайняя слева фигура в общей группе Пороков, олицетворяющая Тщеславие. По петушиному перу и революционной кокарде современник без труда опознавал одного из лидеров революционного движения, а именно Фридриха Геккера (1811–1881), столь популярного в народе. Сумев покинуть Германию после поражения немецкой революции и проявив себя затем во время Гражданской войны в Америке (1861–1865), он долгое время оставался знаковой фигурой среди многих своих сторонников [Klingelschmitt,

1982, s. 7]. Широкополая «шляпа Геккера» и песня Heckerlied, названные в его честь, стали своеобразными символами восставшей буржуазии. Однако Ретель дает совершенно противоположную интерпретацию событий, когда отождествляет Смерть с определенной личностью. Тем самым Смерть из аллегорически отвлеченного действующего лица превращается в конкретного живого персонажа, встроенного в контекст исторических событий. В биографии, посвященной мастеру, Йозеф Понтен пишет: «...если он (Totentanz) возник в 1849 году или зимой 1848–1849 годов, то он означал баденскую демагогию Хервега, Геккера, Симона и Зица, в результате которой в сентябре 1848 года вспыхнули франкфуртские баррикадные бои... Смерть одета в так называемую “одежду Геккера”, в честь члена парламента Бадена Фридриха Геккера, который, исполняя роль лидера добровольцев, носил высокие сапоги, пистолеты в руках, пояс и серую калабрийскую шляпу с петушиным пером» [Alfred Rethel, 1911, s. 49]. Таким образом, с помощью гротескных форм Ретель передает, как деятельность отдельных политиков может привести к дестабилизации и общественному хаосу. Вместе с тем апелляция к иконографической традиции Гольбейна позволяет художнику не только усилить моральный и дидактический аспект цикла, но и провести историческую параллель. Известно, что «Пляска Смерти» Ганса Гольбейна создавалась вскоре после Великой крестьянской войны в Германии (1524–1525) — события, значимость которого в социально-политическом контексте соотносима с революционными потрясениями в Европе середины XIX века. Подобно тому как Гольбейн отражает катастрофу своего времени через универсальные образы Смерти, Ретель, следуя этой традиции, придает Смерти облик современного политического деятеля, превращая ее из обобщенно-безличного символа в активного участника и судью исторических процессов.

Среди исследователей нет единой точки зрения на политические взгляды самого Ретеля. Большинство склонно видеть в нем ярого консерватора, для которого всякая революция быстро превращается в анархию и, соответственно, в деструктивную силу, на что он явно намекает в третьем листе своей серии, где Смерть проповедует у трактира. Именно такого взгляда придерживается, например, Альберт Бойм (A. Boime), утверждающий, что Ретель был консерватором и контрреволюционером [Boime, 1991, p. 577]. Диаметрально

противоположную точку зрения предлагает П. Парет, для которого Ретель вовсе не являлся тем консерватором, каким может показаться на первый взгляд [Paret, 1986, p. 240]. Ссылаясь на письма Ретеля, немецкий историк искусства Ханс Юрген Имьела (H.J. Imiela) также заявлял: «Пытаться заклеить его как контрреволюционера — значит искажать факты» [Imiela, 1989, s. 378]. В мае 1849 года, после того как художник стал свидетелем боевых столкновений в Дрездене, в письме матери он признается:

Несколько часов назад страшная катастрофа в этом городе решилась в пользу военных, т.е. короля — великое, великолепное дело во имя чести Германии погибло под противодействием хладнокровной, расчетливой военной силой, под саблех! Я с подозрением наблюдал за появлением этого движения и ожидал Красной Республики, коммунизма со всеми вытекающими отсюда последствиями. — Но это был действительно всеобщий народный энтузиазм, в самом благородном смысле этого слова, по поводу создания великой, благородной Германии; это была миссия, понимание важности которой Бог вложил в их сердца и которая не была вызвана радикальной болтовней плохих газет и популярных ораторов. — Представители всех сословий, терпеливо перенося величайшие лишения, сражались на баррикадах [Ponten, 1912, s. 119].

Как видно из этих строк, Ретель, как и большинство представителей умеренной и тем более консервативно настроенной буржуазии, с опаской относился к идеям «Красной Республики», угадывая в ней аналог якобинского террора во Франции конца XVIII века. Попытки ее установления наблюдались в Берлине, Бадене, Дрездене, Франкфурте, где рабочие пытались создать советы с возможностью дальнейшего самоуправления. И хотя самой «Красной Республики» никогда не существовало, этот термин активно использовался в печати с целью дискредитации социалистов и любых сторонников левого движения. Осознавая деструктивную роль и ту разрушительную силу, которая может скрываться за красноречивыми агитационными лозунгами, можно понять такое резкое отношение Ретеля к популистам, одним из которых у него и выступает Геккер. Художник показывает его главным и практически единственным организующим звеном, умело использующим сложившуюся ситуацию в своих целях. Вместе с тем восхищаясь общим энтузиазмом народного движения, хоть и принимающего опасный поворот, Ретель видит в нем стремление к единству Германии, чему всячески сопротивлялись власти немецких

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

королевств и герцогств. Эта идея вдохновляла Ретеля на протяжении всей его творческой деятельности и была воплощена в первую очередь в аахенских фресках, где основоположником такой единой империи предстает Карл Великий.

Замкнутый по своей натуре, Ретель старался отстраниться от общественных движений, полностью сосредотачиваясь на работе. Упоминая политику, он всегда называл ее утомительной, о чем пишут многие авторы, и, в отличие от еще одного своего великого современника Рихарда Вагнера (1813–1883), не принимал какого-либо активного участия в революционном движении тех дней. В пользу этой версии говорит сам характер художника, склонного к меланхоличному уединению и депрессии. Биографы Ретеля часто воспроизводят отрывки из письма матери, так же как и предыдущее, написанного в мае 1849 года: «Однако, несмотря на грозный звон колоколов и интенсивную стрельбу, я провел вчерашний день, работая в своей студии; печальный контраст, справа великолепная пышность весны и пение птиц [входящее] через окно, а слева самый дикий, самый жуткий шум. Весь город заполнен баррикадами» [Ponten, 1912, s. 118]. Тем не менее ситуация не всегда позволяла Ретелю оставаться сторонним наблюдателем, иногда заставляя подстраиваться под текущие события. Так, по рассказу вдовы художника, он вынужден был спрятать пробные отпечатки и выставить напоказ французские гравюры, прославляющие революцию, когда повстанцы проникли в их жилье и, видимо, найдя с хозяевами общий язык и забаррикадовавшись рядом с его домом, они разрешили художнику перелезть через баррикады, чтобы попасть в свою квартиру [Schmid, 2016, s. 99].

Возвращая жанру «Плясок» его средневековую форму, Ретель насыщает свои графические работы множеством символов, которые, наряду с композиционным решением каждого листа, требуют анализа и расшифровки.

Композиция первого листа явно проигрывает остальным эпизодам серии и является самой академичной из-за своей аллегорической перегруженности. Действие разворачивается на обрывистом берегу озера с еле заметными холмами на горизонте. Смерть поднимается из могилы, перед которой повержен сломанный крест, что Х.Ю. Имьела объясняет как знак утраченной связи с христианским миром [Imiela, 1989, s. 373]. Еще не завершённое движение только что восставшей

Смерти подчеркнута ниспадающими с нее комьями земли и противопоставлено статике центральных персонажей. Левой рукой Смерть тянется к мечу, отнятому у Правосудия, который ей протягивает Коварство. Обман в маске и с весами, также отобранными у Правосудия, вместе с Коварством указывает на ее связанную фигуру в правом верхнем углу. Пять фигур аллегорий Пороков однообразны по своему вертикальному построению, а жесты рук Коварства и Обмана буквально повторяют друг друга. Особенно обращают на себя внимание когтистые лапы фурий. «Подобно античным сиренам из “Одиссеи”, они возвещают о смертоносном роке, таящемся под на первый взгляд приятной внешностью» [Hettling, 1998, s. 147]. Персонажи второго плана расположены очень тесно. Между Тщеславием и Коварством выглядывает Кроважидность с поднятой косой. Этот атрибут является традиционным олицетворением Смерти как Жнеца и одновременно орудием крестьянских восстаний. Затем в середине повествования он исчезнет, трансформировавшись в революционный флаг, приравненный тем самым Ретелем к символу уничтожения. Справа располагается Безумие с сапогами и солдатской шинелью XVIII века, предназначенными для Смерти. Наиболее фрагментарно показана фигура коня. Его голова и хвост находятся на разных уровнях, и можно предположить, что он встал на дыбы, но такого ощущения не создается, поскольку действующие лица переднего плана заслоняют большую часть силуэта животного. Верный спутник Смерти как одного из всадников Апокалипсиса теперь будет сопровождать ее практически в каждой сцене за исключением битвы на баррикадах.

Следующий лист представляет, как Смерть в полном обмундировании и со всеми атрибутами, полученными от Пороков, едет в город. Две девушки-крестьянки, оглядываясь, в страхе убегают от всадника. Готические шпили средневекового собора вдали резко контрастируют с дымящимися заводскими трубами, одновременно намекающими на быстро набирающую темпы индустриализацию и ту социальную среду, которую Смерть в первую очередь сделает своей жертвой. В образе городского пейзажа на горизонте Ретель переосмысливает свою юношескую работу, написанную около 1834 года (частная коллекция), с изображением фабрики промышленника Фридриха Харкорта (1793–1880), поглотившей руины старого вестфальского замка, где столь любимая Ретелем романтика, Средневековья была

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля

в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Ил. 2. Ретель А. Фабрика Харкорта в замке Веттер. 1834. Холст, масло. 43,5×57,5 см. Частная коллекция

Fig. 2. Rethel A. The Harkort Factory at Burg Wetter. 1834. Oil on canvas. 43.5×57.5 cm. Private collection

уничтожена грубым реализмом современного производства [Fritz, 1958, s. 221].

Как и во многих других работах, во втором эпизоде серии Ретеля отчетливо прослеживается влияние А. Дюрера (1471–1528), творчество которого он досконально изучал во время учебы. В первую очередь напрашивается аналогия с «Четырьмя всадниками Апокалипсиса» (1498, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), гравюрой, безусловно известной Ретелю. У Дюрера Смерть показана в виде полустарческой фигуры, сидящей без седла на спине тощей клячи. Меньшая по размеру, по сравнению с Голодом, Чумой и Войной, она выглядит самой страшной. Без сомнения, «Смерть Дюрера по-прежнему остается средневековым, раздетым, бледным трупом» [Groll, 1989, s. 40]. Однако в интерпретации Ретеля мы можем заметить объединение в образе Смерти и ряда других атрибутов. Смерть перекинула косу через плечо, с пальца правой руки свисают весы, которые ей вручила Ложь, а слева между седлом и плащом едва заметно просвечивает

меч. Самой яркой деталью является сигара в зубах скелета. Поскольку курение на открытом воздухе было запрещено до 1848 года, главным образом из-за риска возникновения пожаров, ее следует рассматривать как признак демократических свобод [Groll, 1989, s. 23]. Еще одним примером может быть рисунок 1505 года с надписью «Memento mei» (Британский музей, Лондон), созданный Дюрером во время эпидемии чумы, на которую намекает колокольчик на шее животного: здесь Смерть показана в виде Жнеца с косой и короной на голове. Единственная проблема заключается в том, что, в отличие от широко известной гравюры Дюрера, мы не можем быть точно уверены в знакомстве Ретеля с этим рисунком углем. Однако многие исследователи склонны рассматривать его как еще один прототип всадника Ретеля, у которого зеркально отображенная фигура выпрямляется, получая тем самым более торжественный вид. Аллегорически воспринимаются размещенные внизу справа вороны, как предвестники Смерти, и межевой камень, обозначающий владения, в которые вступила Смерть. Этот эпизод — самый узнаваемый в серии. Здесь нет перегруженности, а монументальный образ всадника-Смерти хорошо запоминается и впоследствии будет часто варьироваться в агитационной печати, например в белогвардейском плакате 1918 года «Что несет народу большевизм» (Государственный центральный музей современной истории России, Москва).

Прибыв в город (третий лист), Смерть сразу берется за дело, собирая вокруг себя своих будущих жертв. Становится понятным, почему именно Ложь вручала Смерти весы Правосудия. В своей статье, посвященной контрреволюционным взглядам Ретеля, А. Бойм так объясняет этот момент: «Выкрикивая “Да здравствует Республика”, она держит весы Правосудия за язычок, а не за ручку, и таким образом создает иллюзию, что глиняная трубка обычного гражданина весит столько же, сколько королевская корона. Неотесанные и подвыпившие ремесленники, студенты, лавочники и крестьяне, на мгновение очарованные трюком, прекращают свои непристойные песни, смех, игры и драки. Они принимают Смерть как своего лидера и обещают следовать за ней» [Boime, 1991, s. 579]. Если согласиться с довольно спорной, но все же принимаемой во внимание точкой зрения, что в средневековых вариантах Смерть остается невидимой для других участников, Ретель в некотором роде продолжает эту традицию. Смерть

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

не опознается зрителями вплоть до последнего события, и лишь немногим удастся по-настоящему «увидеть» ее, как, например, старухе справа, уводящей ребенка.

Смерть располагается за деревянным столом с двумя симметрично поставленными рюмками, которым Ретель придавал особое значение. В письме Райнику он просит подчеркнуть именно эту деталь в его сопроводительных стихах: «...В сцене перед винным пабом ты говоришь о пиве и вине и переносишь действие внутрь. Последнее менее существенно, но мне хотелось бы акцентировать [внимание] на шнапсе как элементе анархии» [Ponten, 1912, s. 116–117]. Толпа слушателей уже находится в состоянии алкогольного опьянения. В ней ярко выделяются еле стоящие на ногах крупные фигуры аплодирующего ремесленника — П. Парет определяет его как пекаря — в профессиональном халате и рабочего в заплатанной одежде, прихлопывающего себя по коленям в бурном одобрении нового оратора. Принадлежащие к старому, еще уходящему корнями в Средневековье цеховому миру, они первыми теряют свою социальную устойчивость в эпоху формирования капитала и новых методов производства, поэтому особенно восприимчивы к революционным призывам. Двое босоногих нищих детей, повернутых к нам спиной, с любопытством взирают на весы. Если не принимать во внимание фрагментарно показанную женщину в чепце и ее спутника в колпаке, выглядывающих слева, мы замечаем, что в толпе полностью отсутствуют представители буржуазии. «Не может быть случайностью, что художник с такой страстью к деталям, как Ретель, рисует толпы, в которых мы не узнаем ни промышленных рабочих, ни кого-либо, кто кажется образованным и обеспеченным. Мы не видим ни государственных служащих, ни представителей высоких профессий, ни студентов — групп, которые сыграли важную роль в городских восстаниях 1848 года и снова проявили себя в боях в Дрездене в мае 1849 года. Революционеры Ретеля — это ремесленники, подмастерья, мелкие торговцы — немецкий вариант санкюлотов» [Paret, 1986, p. 252–253]. Как представитель либерально настроенного крыла буржуазии, ратующего за объединение Германии, Ретель одновременно с крайней опаской смотрел в сторону все сметающего на своем пути популистского движения низших классов, способного мгновенно, как это уже было указано выше, вылиться в анархию, за которой неминуемо последует террор. Распространение политических

прав на вчерашних крестьян или ремесленников, ставших сегодня люмпен-пролетариями, было для него неприемлемо. Аллюзией на это служит плакат с надписью «Свобода, равенство, братство» справа на стене таверны, который в очередной раз заставляет зрителя провести параллель с событиями более чем полувековой давности. Неслучайно, что коса Жнеца и конь Безумия находятся рядом с этим лозунгом, намекая на последующую расплату.

Поглощенные динамикой происходящего, мы практически не замечаем гексаграмму на вывеске трактира в правом верхнем углу. В данном случае это опознавательный знак, который и сегодня можно встретить в качестве вывески пабов. Этот сложный символ не является исконно иудейским и был известен еще на заре истории. В Германии гексаграмма получила название Brauerstern и, по одной из версий, символизировала элементы, необходимые при варке пива. Особенно популярный в южной Германии еще в Средневековье «Пивной указатель» (Bierzeigl — другое название символа) становится путеводителем для неграмотного населения, как и любая вывеска над мастерской или таверной. Зрителем он в первую очередь прочитывается как звезда Давида, и встает очередной вопрос: мог ли Ретель заложить в него какой-либо антисемитский подтекст? К. Гролл (K. Groll) дополняет: «Поскольку евреи в тот период часто были продавцами вина и владельцами таверн, есть вероятность, что размещение знака Ретелем на сцене таверны подкрепляет обвинения правых в растущем масонском и еврейском влиянии на восстания в Германии в 1848 году» [Groll, 1989, s. 27]. В целом в XIX веке наблюдается, хоть и несистематическая, интеграция евреев в немецкое общество. В первую очередь это было связано с получением равноправного гражданского статуса в период наполеоновских войн. Однако, как пишет А. Абальян, «...процесс правовой эмансипации евреев Германии протекал очень медленно и встретил серьезное сопротивление в немецком обществе. <...> Установление режима Священного Союза привело к отрицанию в кругах немецкой интеллигенции идей Просвещения и возврата к идеалам средневекового “христианского государства”» [Абальян, 2014, с. 79]. Известный специалист по немецко-еврейской истории А. Кобер (A. Kober) в статье, написанной к столетию немецкой революции, отмечал некое послабление в области образования на фоне все увеличивающихся административных мер, постепенно вводимых после 1815 года

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

и отнюдь не обеспечивающих равноправия: «...они испытывали большую боль от юридических ограничений и политического гнета. Поэтому неудивительно, что евреи Германии не остались пассивными зрителями народного движения 1848–1849 годов» [Kober, 1948, p. 136]. Тем не менее события 1848 года подавали надежды на окончательное решение этого вопроса. «Для большинства евреев революция означала усиление их чувства солидарности с немецким народом, и в 1848 году в двадцати германских государствах было установлено полное гражданское равенство евреев с немцами. Ассимиляция стала политической целью особенно для представителей высшей буржуазии» [Groll, 1989, s. 27]. Определить точку зрения Ретеля по этому поводу представляется довольно трудным, поскольку у нас нет документов, четко обозначающих его позицию. Для аристократических кругов, в среде которых вращался художник, восстания представляли собой беспорядки, раздутые иностранными агитаторами, включая французов, поляков и евреев [Voime, 1991, p. 595]. При этом если не исключать возможные еврейские корни самого Ретеля, о чем упоминает тот же П. Парет [Paret, 1990, s. 96], какой-либо антисемитский подтекст в его гравюре представляется маловероятным.

Настоящим оратором Смерть предстает в четвертом листе. С трибуны она демонстративно передает толпе меч с надписью «правосудие народа», а ее отвисшая челюсть создает ощущение произнесения агитационной речи. Примечательно, что взгляды присутствующих обращены исключительно на меч и почти никто не смотрит на саму Смерть. Несмотря на непокрытую голову, она по-прежнему не узнается окружающими. Только кузнец, которого можно определить по одежде и заткнутому за пояс молоту, обращается непосредственно к ней. С революционным флагом в руках, в резком развороте он указывает на приближающуюся слева шеренгу войск, фрагментарное изображение которых на дальнем плане является второстепенным и призвано выразить не столько жестокость подавления бунта, сколько необходимость наведения порядка. Общая динамика постепенно нарастает, и вот уже толпа, вооруженная палками и булыжниками, готова к сопротивлению.

В правом верхнем углу находится сцена, которая напрямую перекликается с аналогичным фрагментом из первого листа серии, где Правосудие с завязанными глазами олицетворяет наступившее время

беззакония. Здесь на ступенях муниципального здания мы видим распростертую фигуру, в то время как ее убийца быстро покидает место преступления. Еще два силуэта, расположенные как раз на фоне рукоятки меча, бурно реагируют на происшествие. Их роль остается неясной: это могут быть соучастники или, скорее всего, просто случайные свидетели. Возможно, в этом эпизоде Ретель дает намек на политические убийства во Франкфурте, имевшие место в то время, но однозначно определить ее значение невозможно.

Композиция следующего листа наиболее динамична и реалистично передает хаос сражения. Смертельно раненные бойцы в рабочей одежде падают навзничь под градом пуль, в то время как другие спешат занять их место на баррикаде из ящиков, бревен и бочек с брусчаткой. Немногочисленные произведения с изображением баррикад в этот период носили жанровый характер. Как отмечает немецкий историк Томас Гётгенс (T. Gaehtgens), «жанровая живопись стала новой исторической живописью, поскольку обращалась к реальным социальным проблемам людей» [Gaehtgens, 2000, s. 120]. Сюжеты с баррикадами призваны были показать в первую очередь общую солидарность восставших. По словам Гётгенса, «чаще всего подчеркивается готовность людей жертвовать собой, как видно по раненым на переднем плане, которые готовы отдать свою жизнь за свободу» [Gaehtgens, 2000, s. 96]. В противоположность большинству таких работ Ретель делает акцент на бессмысленности этих жертв. Из соседних домов повстанцев поддерживают стреляющие из окон, и только Смерть с флагом в руке, который Р. Райник описывает как кроваво-красный, уверенно стоит, широко расставив ноги и вгрызаясь зубами в шинель. Своеобразным пьедесталом ей служит матрас, явная аллюзия на тюк с гравюры Гольбейна «Смерть и торговец» (ок. 1526, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Она приподнимает пальто, обнажая зрителям, но не участникам боя, свою костлявую фигуру, а ее взгляд направлен в сторону, словно не замечая агонию умирающих. По своей природе Смерть не может быть повержена, и ее торжественный образ противопоставляется картине гибели восставших. Райник поясняет, как Смерть выполнила свое обещание: «Вы все хотите быть похожими на меня» [Groll, 1989, s. 31]. Только в смерти погибшие наконец обретают подлинное равенство и свободу.

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

Завершает серию картина, которую по праву следует назвать кульминационной. Смерть полностью разоблачает себя, ее узнают, маскировочные костюмы ей больше не нужны. Она выполнила свои обещания, и мертвые восставшие получили свободу и равенство. «Ни одна из двух воюющих сторон не удостоилась лавров победы, кроме Смерти, единственной победительницы» [Hettling, 1998, s. 151]. Устойчивая пирамидальная композиция, а также контраст темных и светлых пятен подчеркивают роль Смерти как триумфатора. Ее конь истощен и жадно слизывает кровь с груди трупа. Теперь он скорее «...мутировал в изнуренного коня Смерти, стоящего перед черепом на земле, которого Альбрехт Дюрер показывает в своем “Рыцаре, Смерти и Дьяволе”» [Hertel, 2000, p. 98]. Так же как Смерть избавилась от ненужного мундира и других атрибутов, конь показан без сбруи и седла, что соответствует традиционным изображениям Смерти-всадника, которые мы можем наблюдать в сценах «Триумфа Смерти» Питера Брейгеля (1561–1563, Музей Прадо, Мадрид) или на фреске из Палаццо Склафани в Палермо (ок. 1440–1445). Меч правосудия оставлен на баррикаде, а умирающий справа бросает последний, полный ужаса взгляд в лицо Смерти, увенчанной лавровым венком победителя. Многочисленные сравнения этой сцены с картиной Э. Делакруа (1798–1863) «Свобода, ведущая народ» (1830, Лувр, Париж), посвященной Июльской революции 1830 года во Франции, позволяют сделать вывод, что Ретель, вряд ли видевший подлинник, поскольку никогда не был во Франции и даже не упоминал о французской живописи в своих письмах, скорее всего, был знаком с рисунками, сделанными по оригиналу. При этом если умирающий у Делакруа смотрит на фигуру Свободы с надеждой, посыл Ретеля остается глубоко фатален.

Художественный подход Ретеля имеет под собой важную жанровую и иконографическую основу, отсылающую к древней традиции Totentanz — «Плясок Смерти». Сохранившиеся настенные изображения «Плясок Смерти» представляют пары участников, расположение которых соответствует строгой иерархии. В качестве примера можно привести композиции Бернта Нотке (ок. 1435–1509), одна из которых в Любеке, к сожалению, была уничтожена во время Второй мировой войны и в данный момент известна только по фотографиям, тогда как ее уменьшенный вариант на холсте сохранился в виде фрагмента,

экспонируемого в Церкви Нигулисте в Таллине. В случае, когда такая композиция дробилась на отдельные печатные листы и переносилась в гравюру, расположение некоторых пар, как правило центральных, могло дополняться или менять свое место в общей цепочке без какого-либо ущерба для повествования. В 1538 году выходит знаменитая серия Ганса Гольбейна, где только первые эпизоды выдержаны хронологически, но уже после сцены изгнания из рая могут быть взаимозаменяемы, что неоднократно наблюдалось при их переиздании. Созданные три столетия спустя, «Пляски Смерти» Ретеля впервые в истории жанра оформлены как последовательный нарратив с четкой сюжетной логикой и завершенной драматургией.

Гротеск и визуальные контрасты

Серия Ретеля издавалась в двух вариантах: как отдельные части рассказа и скомпилированные на едином, почти метровом, формате. Шесть частей, расположенных на одном листе, распределены в три столбца так, что их следует рассматривать по вертикали в противоположность привычному ярусному прочтению. Но именно при такой расстановке общая композиция выглядит более естественно. В верхнем ярусе первый и третий (пятый в хронологическом порядке) листы образуют целостную замкнутую композицию. Восставшая Смерть направляет взгляд зрителя в общий круг событий, в то время как ее своеобразным отображением служит крупная фигура Смерти на баррикадах, завершающая справа верхний ряд. В противном случае, при ярусном расположении, на месте Смерти по дороге в город был бы эпизод со вручением меча правосудия народу, в результате чего вся левая часть была бы перегружена. В окончательном варианте видим, что нижний ярус имеет симметричное расположение двух конных фигур, где слева направо Смерть движется в город и, соответственно, вглубь, а в заключительной сцене справа выходит из глубины композиции. Поскольку второй и шестой листы являются наиболее лаконичными и, бесспорно, самыми удачными в серии, их симметричная постановка в нижней части выглядит вполне логично. Ярким композиционным завершением стала фигура упавшего рабочего с распростертыми руками в углу последнего эпизода, которая диагонально отражает сломанный крест в начале повествования. Подобный композиционный

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

прием обрамления имеет свое объяснение. Повествование Гольбейна заканчивается Страшным судом, в то время как повествование Ретеля циклично, что подчеркивается в названии словом «еще», не предполагающим кульминацию и тем более завершение этого жанра. Практически сразу вслед за Ретелем последовало издание уже своей серии «Плясок» художником Эдуардом Илле (1823–1900), в свою очередь варьировавшим знаменитые гравюры предшественника. Образ Смерти как Жнеца с косой наводит на аналогию цикличности сезонных крестьянских работ, взятых из картин северного Ренессанса, и, как пишет К. Хертель: «...крестообразный труп революционера на VI фрагменте однажды будет вызван из-под земли, чтобы оставить сломанный крест и возглавить еще один Танец Смерти...» [Hertel, 2000, p. 99]. Эпилог показывает горькую цену революции для ее участников, которую Ретель в очередной раз отвергает.

Гротескные формы изображений в листах Ретеля делали их яркими и запоминающимися, а одним из приемов, который всегда будет усиливать впечатление, являлось контрастное сопоставление образов. Так, например, динамика скелета может быть противопоставлена самой природе смерти, особенно когда Ретель намекает на конкретных живых персонажей. В сцене гибели рабочих на баррикадах, как отмечалось выше, Смерть является единственным, кто не может умереть благодаря своей сущности. В таком противоречии раскрывается внутренняя ирония образа: Смерть как герой революции — фигура одновременно абсурдная и в то же время символически оправданная. Подобный прием смыслового противопоставления был хорошо знаком и понятен современникам, поскольку не только активно использовался в изобразительном искусстве, но успел укорениться и в публицистике революционной эпохи. В художественных и печатных изданиях контраст мог принимать самые разные и неожиданные формы. Как отмечает С. Гуревич, характеризуя «Новую Рейнскую газету», которая в это время издавалась в Кельне, «...в одной фразе объединялись слова с противоположным стилистическим звучанием. “Высоконравственное словоблудие” — так писала газета о речи депутата Йонаса во Франкфуртском парламенте. В подобном сочетании одно из слов снижало значение другого... Нередко внешне безобидная форма предложения резко контрастировала с его подлинным смыслом. “Честь и слава прусской армии, отличившейся в “познанской

компаний”!» — писала газета о бесчинствах реакционной военщины в Познани. Эта фраза приобрела откровенно издевательский характер, ибо широко было известно, как “отличились” прусские вояки в войне против беззащитных познанских поляков» [Гуревич, 1958, с. 186–187]. Аналогичный контрастный оборот можно заметить и в визуальной риторике Ретеля. Например, в сцене у таверны из третьего листа лозунг на плакате «Свобода, Равенство, Братство» вступает в прямое противоречие с изображенной слева группой. Подвыпившая толпа, с точки зрения художника, лишена как способности, так и внутреннего потенциала, ведущего к реализации этих идей. Подобно тому как в саркастических формулировках «Новой Рейнской газеты» высокие определения обесцениваются контекстом, у Ретеля пафос лозунга дискредитируется за счет внешнего несоответствия между провозглашаемым и изображенным. В том и другом случае речь идет о приеме сознательной инверсии смысла, где внешняя форма утверждает одно, в то время как фактическое содержание ей прямо противоположно. Не менее показательным в этом отношении представит проанализированный выше эпизод в верхнем углу четвертого листа со сценой на ступенях муниципального здания. Картина убийства на заднем плане, разворачивающаяся как раз на фоне меча Правосудия, формирует двойной смысл изображения. Здесь визуальный контраст между предметом, символизирующим закон, и актом беззакония становится особенно ощутимым.

Таким образом, визуальные контрасты у Ретеля выполняют не просто иллюстративную функцию, а являются важным выразительным приемом, позволяющим критически переосмыслить современные ему события. Революционный пафос, декларации свободы и справедливости у него почти всегда обесцениваются через композиционные и иконографические конфликты, что дает повод для горькой иронии или саркастического комментария.

Ретель — героический певец смерти

Образ Смерти в различных ее проявлениях не раз возникал в произведениях Ретеля. Ее аллегорический символ мы можем увидеть в эрмитажной «Немезиде» (1837, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), где аллюзия на библейский сюжет убийства Авеля Каином

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

передается в сугубо романтическом ключе. Смерть незримо присутствует в сцене посещения Оттоном III склепа Карла Великого (1847, Ратуша, Аахен), особенно если учесть, что первый лист «Плясок Смерти» будет гротескным отображением этой сцены. Довольно осязаемый призрак Карла восседает над саркофагом Прозерпины⁽¹⁾, в котором он когда-то, согласно легенде, был похоронен. Соотношение сидящего с атрибутами власти императора и коленопреклоненной свиты его потомков воспринимается как прямая антитеза Смерти в окружении Пороков, на что прямо указывает К. Хертель: «...он снова использовал эту же структурную схему в своем “Auch ein Totentanz”. Его первый лист представляет Смерть (а не Карла Великого), вылезающую из гробницы (а не восседающую на ней) и сталкивающуюся с несколькими Пороками... которые, вполне возможно, стремятся уподобиться Смерти так же, как Оттон стремится быть похожим на Карла Великого» [Hertel, 2000, р. 91]. Но лишь в «Плясках» Смерть у Ретеля приобретает исконно средневековую форму. Неоклассицистический стиль конца XVIII — начала XIX века предполагал изображение Смерти в традициях Античности, согласно концепции Г.Э. Лессинга (1729–1781), утверждавшего, что единственный способ изобразить Смерть в древности, это уподобить ее сну. Именно такой подход обнаруживает себя в рисунке Асмуса Якоба Карстенса (1754–1798) «Ночь и ее дети» (1794, Государственное художественное собрание, Веймар), где аллегии Ночи с младенцами Смертью и Сном варьируют греческие образы Гипноса и Танатоса. В творчестве Ретеля, в известной степени принадлежавшего к позднему романтизму, заметен отход от неоклассицистического понимания и аллегоризации образа Смерти к ее многовекторному осмыслению, когда данный образ через абстрактное восприятие постепенно обретал индивидуальные и психологически значимые черты. В свое время Понтен отмечал перманентность развития идеи Смерти в творчестве Ретеля, что прослеживалось не только в его графических работах: «Ретель всегда был героическим певцом смерти. Смерть была настоящим героем, которому он служил, притворяясь, что поклоняется Моисею, Ганнибалу, франку Карлу... смерть во всех

(1) Речь идет о древнеримском саркофаге с рельефом, изображающем миф о похищении Прозерпины, предположительно вывезенном Карлом Великим из Рима.

формах, страх смерти швейцарцев перед Земпахом, карфагенян в Альпах, Императора Максимилиана и Христа на Елеонской горе, неистовство смерти в многочисленных батальных образах, но и победа над ней посредством Презрения к смерти Бонифация, швейцарцев, Моисея, Карла и Ганнибала...» [Alfred Rethel, 1911, s. 47].

Образ персонифицированной Смерти разрабатывается Ретелем еще до его знаменитой серии. В 1848 году он создает рисунок «Смерть как слуга» (1848, Гравюрный кабинет, Дрезден), предварительный эскиз которого был выполнен за год до этого. В центральной части композиции — Смерть в ливрее, расположенная спиной к зрителю. В левой руке она держит поднос, а в правой бутылку, прислуживая роскошному салонному обществу. Сразу перед ней мужчина, отпив, падает на землю и опрокидывает стол. Слева группа благородных дам в ужасе шарахается в сторону. Старинная тема *Memento mori*, тщетности земных благ, показана прямолинейно и очень наглядно, не нуждаясь в дополнительной символике. Вместе с этим, следуя жанровой традиции, Ретель изображает смерть внезапную, исключаящую покаяние и поэтому наиболее неприемлемую со времен Средневековья. По замыслу работа ближе всего соотносится с гравюрой Гольбейна «Смерть и король» (ок. 1526, Государственная художественная галерея, Дрезден), в которой Смерть-слуга разливает вино во время пиршества и также остается неопознанной. В отличие от последующего цикла «Плясок», где Смерть будет забирать с собой сразу множество людей, здесь она действует на каждого индивидуально, что также сближает ее с концепцией произведения Гольбейна.

Следующие две гравюры можно рассматривать как парные, и, хотя сам художник в письме брату акцентировал их чисто художественные качества, он отмечал, что «...ни при каких обстоятельствах эти листы не будут иметь такого успеха, как “Пляска Смерти”...» [Ponten, 1912, s. 145], имея в виду, в первую очередь, актуальность темы. Сегодня можно сказать, что они стали не менее значимы, чем его предыдущая популярная серия. В отличие от цикла «Плясок», в этих работах Ретель не дает точного определения исторической сцены.

Гравюра на дереве «Смерть как враг», или «Смерть как душитель» (1850, Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург), созданная в 1850 году, так же как и предыдущая, была задумана в 1847 году. Источником послужила внезапная вспышка холеры

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Ил. 3. Ретель А. Смерть как слуга. 1848. Бумага, карандаш. 30,9 × 27,4 см. Гравюрный кабинет, Дрезден

Fig. 3. Rethel A. Death as a Servant. 1848. Paper, pencil. 30.9 × 27.4 cm. Kupferstich-Kabinett, Dresden

в Париже в 1831 году, подробно описанная Г. Гейне (1797–1856) в публикации в аугсбургской газете *Allgemeine Zeitung* годом позже, где писатель документирует начало эпидемии на балу, когда «самый веселый арлекин... снял маску, и из-под нее ко все общему изумлению глянуло сине-лиловое лицо» [Гейне, 1936, с. 96]. Считается, что именно эта эпидемия, прокатившаяся по Европе подобно средневековой чуме, вновь возродила интерес к сюжету «Плясок Смерти» [см.: Rittershaus, Eschenberg, 2021]. У Ретеля Смерть неожиданно появляется во время маскарада. Ее первые жертвы — горизонтально растянувшийся Арлекин, Коломбина с обнаженной грудью и Шут, сгорбившийся в правом углу. Музыканты, которых заменила Смерть, в спешке покидают сцену, последний зажимает нос, остальные участники на заднем плане убегают вправо. Из двух костей Смерть соорудила скрипку, играя на которой, грациозно двигается вперед в изящной обуви с бантиками. В этом случае она не скрывается, она узнаваема всеми. Важную роль



Ил. 4. Ретель А. Смерть как враг (Смерть-душитель). 1850. Ксилография. 30,7×27,4 см. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. Б-2620-III

Fig. 4. Rethel A. The Death as an Enemy (Death the Strangler). 1850. Woodcut. 30.7×27.4 cm. The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg. Б-2620-III

здесь играет светотеневая моделировка. В углу в ярком свете свечей люстры над ее головой сидит фигура в восточных одеждах, олицетворяющая Холеру. Согласно симптомам болезни, ее обезвоженное тело истощено, а взгляд пуст. В руке она держит треххвостый бич, атрибут Страстей, отсылающий к идее наказания за грехи человеческие. Сама Смерть полностью погружена в тень и четко читаема в своем силуэте. Взаимодействие Смерти со своей жертвой в средневековом искусстве происходило на физическом уровне. Смерть, как правило, прикасалась к человеку или насильно уводила его с собой, несмотря на ожесточенное сопротивление. У Ретеля она, подобно Гамельнскому крысолову, подчиняет себе всех своей мистической музыкой.

Его последующая работа «Смерть как друг» (1851, Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург) воспринимается как противопоставление предыдущей. Старый звонарь мирно скончался, и Смерть пришла, чтобы в последний раз ударить в колокол в его

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля
в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века



Ил. 5. Ретель А. Смерть как друг. 1851. Ксилография. 30,1×27,2 см. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. Б-2621-III

Fig. 5. Rethel A. The Death as a Friend. 1851. Woodcut. 30.1×27.2 cm. The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg. Б-2621-III

смертный час. Сама идея не нова, и ее подобие можно опять-таки увидеть у Гольбейна, где Смерть помогает крестьянину пахать землю или Адаму выкорчевывать пни. По выражению одного из первых биографов художника, В. Фейта (A. Veit, 1842–1900), Смерть «не проявляет насмешки: она — спасительный друг, который приносит покой душе вместе с покоем тела» [Veit, 1892, s. 53]. Композиция полна символов, которые художник частично переработал, переходя от рисунка к гравюре. Прежде всего бросается в глаза, что он видоизменяет вид в окне, заменяя крышу церкви с крестом пинаклем справа, сосредотачивая внимание на заходящем солнце, к которому полетит птица, символизирующая душу. Преобразовывая форму окна и делая ее арочной, художник визуально увеличивает потолок и саму комнату. Он убирает гири часов — бесполезного символа течения времени, которое теперь остановилось. Над столом появляется фрагмент Распятия, и стол тем самым становится похож на алтарь с книгой и символами причастия.

Неизменными остаются шляпа с гребешком и посох, отставленные в сторону и указывающие на путь паломника. Исчезает собака, последний преданный спутник, тем самым показывая зрителю, что единственным другом остается Смерть. Эту работу можно назвать самой философской и одной из наиболее пронзительных по характеру своего восприятия во всем графическом наследии Ретеля.

Еще один рисунок, где Смерть не является главным персонажем, но также присутствует как один из ключевых образов, — это «Встреча Нового 1853 Года» (1853, частная коллекция). Железнодорожный поезд прибывает на станцию, и пассажиры радостно приветствуют Новый Год, идущий навстречу с рогом изобилия за спиной в сопровождении Ангела Мира. Слева выходит Старый Год с тощей собакой — образом Войны, — лающей на Мир. Он отягощен большим томом истории, а вслед ему бросают котомку с надписью «опыт» — плохие переживания, которые тот хотел оставить в поезде. Как часто бывает, никто не обращает внимания на Смерть, голова которой выглядывает рядом с машинистом. Смерть выглядит традиционно — сгорбленной, в капюшоне, и мы первоначально не замечаем, что торчащая сверху коса, один из привычных символов, принадлежит не ей, поскольку в правой руке она сжимает посох, а машинисту Сатурну — всепоглощающему времени.

Заключение

В заключение можно отметить, что серия Ретеля «Еще одна пляска Смерти» выражала взгляды большинства представителей либерально настроенной буржуазии, отвергавшей нивелирование всех классовых различий. Эти работы явились мощнейшим средством агитационной пропаганды. Об их популярности говорят многочисленные переиздания, следовавшие одно за другим. Благодаря Ретелю вновь возрос интерес к гравюре на дереве [см.: Neuss, 1957], которая к этому времени воспринималась анахронизмом. Для полного понимания листов серии необходимо знать не только историю самого жанра, но и события, потрясшие Германию, как и Европу в целом, в середине XIX столетия. Герои Ретеля показаны прежде всего как жертвы, введенные в заблуждение искусными манипуляторами, и даже если они ведут себя как герои, подобно сцене на баррикадах, они таковыми

не являются, о чем красноречиво свидетельствует последний лист. Хотя произведения, где образ Смерти предстает у Ретеля в своей персонифицированной форме, не столь многочисленны, практически каждое из них повлияло на возрастание интереса к этому жанру во второй половине XIX века.

Список литературы:

1. Абалян А.И. Проблема статуса еврейского населения России и Германии в конце XIX — начале XX в. // Политэкс. 2014. Т. 10. № 2. С. 71–84. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-statusa-evreyskogo-naseleniya-rossii-i-germanii-v-kontse-xix-nachale-xx-v/viewer> (дата обращения 01.02.2025).
2. Новый Завет. Евангелие от Иоанна. СПб.: Вита Нова, 2015. 304 с.
3. Гейне Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Н.Я. Берковского, М.А. Лифшица, И.К. Луппола. Т. VI: Французские дела; Французские художники; О французской сцене. М.; Л.: Academia, 1936. 502 с.
4. Гуревич С. «Новая Рейнская газета» К. Маркса и Ф. Энгельса. М.: Госполитиздат, 1958. 192 с.
5. Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen / Hrsg. von J. Ponten. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 202 s. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, XVII).
6. Boime A. Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73. № 4. P. 577–598.
7. Fritz R., Fritz R. Ein Unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 1958. Vol. 20. S. 213–224.
8. Gaetgens T. Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst // Historische Zeitschrift. Beihefte. 2000. Vol. 29. S. 91–122.
9. Groll K. Alfred Rethel. "Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848". A. Gmeiner, 1989. 71 s.
10. Hertel C. Dis/Continuities in Dresden's Dances of Death // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82. № 1. P. 83–116.
11. Hettling M. Totenkult statt Revolution: 1848 und seine Opfer. S. Fischer, 1998. 223 s.
12. Heuss T. Alfred Rethel: Auch ein Totentanz, Holzschnittfolge, 1849. Stuttgart: Reclam, 1957. 32 s.
13. Imiela H.J. Alfred Rethel und der Tod // Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst / Hrsg. H.H. Jansen. Steinkopff, 1989. S. 371–379.
14. Klingelschmitt K. Vivat! Hoch! — Die freie Republik! Friedrich Hecker — ein deutscher Mythos. Edition Cordeliers, 1982. 174 s.
15. Kober A. Jews in the Revolution of 1848 in Germany // Jewish Social Studies. 1948. Vol. 10. № 2. P. 135–164.
16. Paret P. The German Revolution of 1848 and Rethel's Dance of Death // The Journal of Interdisciplinary History. 1986. Vol. 17. № 1. P. 233–255.
17. Paret P. Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München: C.H. Beck, 1990. 259 s.
18. Ponten J. Alfred Rethels Briefe. Berlin: B. Cassirer, 1912. 220 s.
19. Rittershaus L., Eschenberg K. Black Death, Plagues, and the Danse Macabre. Depictions of Epidemics in Art // Historical Social Research / Historische Sozialforschung. Supplement. 2021. № 33. P. 330–341.
20. Schmid M. Künstler-Monographien: Rethel. Hansebooks, 2016. 132 s.
21. Stone K. Uprisings, Epidemics and Spontaneous Deaths // University of Melbourne Collections. 2011. Issue 9. P. 31–38. URL: https://museumsandcollections.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/137896/08_Death.pdf (дата обращения 01.02.2025).
22. Veit V. Alfred Rethel: Eine Charakteristik. Berlin: Verlag von Emil Felber, 1892. 312 s.

References:

1. Abalyan A.I. Problema statusa evreiskogo naseleniya Rossii i Germanii v kontse XIX — nachale XX v. [The Problem of the Status of the Jewish Population of Russia and Germany in the Late 19th — Early 20th Century]. *Politeks*, 2014, vol. 10, no. 2, pp. 71–84. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-statusa-evreyskogo-naseleniya-rossii-i-germanii-v-kontse-xix-nachale-xx-v/viewer> (accessed 01.02.2025). (In Russian)
2. *Novyi Zavet. Evangelie ot Ioanna* [The New Testament. The Gospel of John]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2015. 304 p. (In Russian)
3. Heine G. *Polnoe sobranie sochinenii: V 12 t.* [Complete Works: In 12 vols.], eds. N.Ya. Berkovsky, M.A. Lifshits, I.K. Luppel. Vol. VI: Frantsuzskie dela; Frantsuzskie khudozhniki; O frantsuzskoi stsene [French Affairs; French Artists; About the French Scene]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1936. 502 p. (In Russian)
4. Gurevich S. "Novaya Reinskaya gazeta" K. Marksa i F. Engel'sa ["New Rhineland Newspaper" by K. Marx and F. Engels]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1958. 192 p. (In Russian)
5. *Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen*, hrsg. von J. Ponten. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 202 s. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, XVII).
6. Boime A. Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance. *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, no. 4, pp. 577–598.
7. Fritz R., Fritz R. Ein Unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1958, vol. 20, s. 213–224.
8. Gaetgens T. Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst. *Historische Zeitschrift. Beihefte*, 2000, vol. 29, s. 91–122.
9. Groll K. *Alfred Rethel. "Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848"*. A. Gmeiner, 1989. 71 s.
10. Hertel C. Dis/Continuities in Dresden's Dances of Death. *The Art Bulletin*, 2000, vol. 82, no. 1, pp. 83–116.
11. Hettling M. *Totenkult statt Revolution: 1848 und seine Opfer*. S. Fischer, 1998. 223 s.
12. Heuss T. *Alfred Rethel: Auch ein Totentanz, Holzschnittfolge, 1849*. Stuttgart, Reclam, 1957. 32 s.
13. Imiela H.J. Alfred Rethel und der Tod. *Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst*, hrsg. H.H. Jansen. Steinkopff, 1989, s. 371–379.
14. Klingelschmitt K. *Vivat! Hoch! — Die freie Republik! Friedrich Hecker — ein deutscher Mythos*. Edition Cordeliers, 1982. 174 s.
15. Kober A. Jews in the Revolution of 1848 in Germany. *Jewish Social Studies*, 1948, vol. 10, no. 2, pp. 135–164.
16. Paret P. The German Revolution of 1848 and Rethel's Dance of Death. *The Journal of Interdisciplinary History*, 1986, vol. 17, no. 1, pp. 233–255.
17. Paret P. *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*. München, C.H. Beck, 1990. 259 s.
18. Ponten J. *Alfred Rethels Briefe*. Berlin, B. Cassirer, 1912. 220 s.
19. Rittershaus L., Eschenberg K. Black Death, Plagues, and the Danse Macabre. Depictions of Epidemics in Art. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung. Supplement*, 2021, no. 33, pp. 330–341.
20. Schmid M. *Künstler-Monographien: Rethel*. Hansebooks, 2016. 132 s.
21. Stone K. Uprisings, Epidemics and Spontaneous Deaths. *University of Melbourne Collections*, 2011, issue 9, pp. 31–38. Available at: https://museumsandcollections.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/137896/08_Death.pdf (accessed 01.02.2025).
22. Veit V. *Alfred Rethel: Eine Charakteristik*. Berlin, Verlag von Emil Felber, 1892. 312 s.

УДК 769.2

ББК 85.103(3)

Степпе Екатерина Михайловна

Студентка 2 курса магистратуры, факультет истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет, 125047,
Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

Ключевые слова: Пьер Боннар, постимпрессионизм, Наби, печатная
графика, музыкальная иллюстрация, театр, кукольный театр, театр
марионеток, теория и история музыки

Степпе Екатерина Михайловна

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-208-239

Для цит.: Степпе Е.М. Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара // Художественная культура. 2025. № 4. С. 208–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-208-239>.

For cit.: Steppe E.M. Nine Songs by Claude Terrasse for *Répertoire des Pantins*: The Innovation and Significance of Pierre Bonnard's Musical Illustration. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 208–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-208-239>. (In Russian)

Steppe Ekaterina M.

2nd-year Master's Student, Faculty of Art History, Russian State University
for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

Keywords: Pierre Bonnard, postimpressionism, the Nabis, graphic art,
musical illustration, theatre, puppet theatre, history and theory of music

Steppe Ekaterina M.

Nine Songs by Claude Terrasse for *Répertoire des Pantins*:
The Innovation and Significance of Pierre Bonnard's
Musical Illustration

Аннотация. Изданный в 1898 году сборник песен «Репертуар марионеток» являлся результатом тесного сотрудничества поэта и драматурга Альфреда Жарри, художника Пьера Боннара, поэта Франк-Ноэна и композитора Клода Террасса. Сборник включает девять музыкальных произведений, из которых три связаны с культовым «Королем Убу» Жарри. Если пьеса Жарри всесторонне изучена, то оставшиеся шесть песен, написанных на стихи Франк-Ноэна и положенные на музыку Террасса, незаслуженно остаются в тени и почти не исполняются.

Интерес к совместной работе Ноэна и Террасса прежде всего связан с художественной деятельностью Боннара в Театре де Пантен. Художник, занимавшийся оформлением декораций и не раз мастеровивший кукол для театра марионеток, создавал и обложки для нот сочиненных Террассом произведений.

Шесть литографий Боннара для «Репертуара марионеток» имеют значение как в русле малоизученной музыкальной иллюстрации художника, так и в связи с недостаточно освещенной темой музыкальной иллюстрации как комплексного явления, основанного на взаимодействии изобразительного и музыкального материала. Цель исследования заключается в оценке новизны графического подхода Боннара к нотной иллюстрации на примере сборника «Репертуар марионеток». Подробное рассмотрение и изучение данных обложек позволяет глубже проникнуть в замысел Боннара-графика, выявить новые особенности творческого метода, проследить влияние поэтического и музыкального содержания на композиционный строй рисунка, расстановку в нем ключевых акцентов и даже на выбор персонажей. Воскрешение данного репертуара крайне важно в контексте диалога с современностью. Музыка, стихи и рисунки «Репертуара марионеток» по отдельности и в целом настолько незаурядны, что, с одной стороны, представляют интерес для музыкальной иллюстрации и XXI века, а с другой — напоминают о своеобразии и традиции французского искусства рубежа XIX–XX веков.

Выражаю благодарность моему научному руководителю, кандидату искусствоведения Ключиной Елене Витальевне в подготовке настоящего исследования.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Abstract. The collection of songs *Répertoire des Pantins* published in 1898 was a result of close collaboration of such prominent figures as poet and dramaturge Alfred Jarry, artist Pierre Bonnard, poet Franc-Nohain, and composer Claude Terrasse. The collection consists of nine music pieces, three of which are connected with the hieratic *Ubu Roi* by Alfred Jarry. While the play by Jarry is studied exhaustively, the rest six songs with lyrics by Franc-Nohain to the music by Terrasse have undeservingly remained in the background and are almost not performed.

The interest in collaboration of Franc-Nohain and Terrasse is primarily related to the artistic activity of Pierre Bonnard in the Théâtre des Pantins. The artist, who was involved in set design and making marionettes for the puppet theatre, also created covers for music sheets composed by Terrasse.

Six Bonnard's lithographies for the songs from *Répertoire des Pantins* are of great significance in terms of the artist's understudied musical illustration, as well as due to the underresearched subject of musical illustration in art theory as a complex phenomenon based on the interaction of the pictorial and music material. The aim of the research is to evaluate the novelty of Pierre Bonnard's graphic approach to musical illustration on the example of the *Répertoire des Pantins* collection of songs. Detailed exploration of the covers allows us to get deep into the artist's premise, to expose new particularities of his artistic method, to trace the influence of poetic and music contents on the composition of the drawings, on prioritizing of the elements in the compositions, and even on the choice of characters. Moreover, the revival of the repertoire is highly important from the perspective of its dialogue with the contemporaneity. The music, lyrics, and drawings of *Répertoire des Pantins* separately and as a whole are so remarkable that, on the one hand, they are of interest for musical illustration of the 21st century and, on the other hand, they remind about authenticity and tradition of the French art at the turn of the 20th century.

The author would like to express her gratitude to her academic supervisor Elena V. Klyushina, PhD (in Art History), for assistance in preparing this study.

Введение

Предметом настоящего исследования является новаторство Пьера Боннара (Pierre Bonnard, 1867–1947) в области музыкальной иллюстрации на примере сборника песен «Репертуар марионеток» (*Répertoire des Pantins*, 1898, Художественный музей Толедо, Коллекция современных иллюстрированных книг Молли и Уолтера Барейсс, Толедо). Целью настоящего исследования является оценка новизны музыкальной иллюстрации Пьера Боннара на примере указанного сборника, где новаторство графического подхода художника обуславливается спецификой его взаимодействия с поэтическим и музыкальным содержанием. Сложная совокупность поэтического, музыкального и художественного компонентов данного памятника книжного искусства определяет постановку таких задач, как осуществление семантического анализа положенных на музыку стихотворений Франк-Нозна (Franc-Nohain, 1872–1934), подробный музыкально-теоретический разбор песенного материала Клода Террасса (Claude Terrasse, 1867–1923), внимательное изучение и анализ графического подхода Пьера Боннара, а также рассмотрение новаторских приемов художника во взаимодействии с поэтической и музыкальной составляющей произведений. Методологической основой исследования является комплексное применение формально-стилистического, иконографического, историко-описательного и сравнительно-исторического методов.

Актуальность работы обусловлена недостаточной освещенностью музыкальной иллюстрации Пьера Боннара в отечественной и зарубежной науке. Оценивая степень изученности избранного памятника графического искусства, следует признать, что она беспрецедентно низка. В отечественной науке специальных трудов, которые были бы посвящены «Репертуару марионеток», нет. В западной литературе не так часто встречаются упоминания этого музыкального сборника. Его название приводится в монографии под редакцией Ф.Д. Кейта (F.D. Cate) и М. Шоу (M. Shaw) «Дух Монмартра: кабаре, юмор и авангард, 1875–1905» [*The Spirit on Montmartre*, 1996, p. 83], но авторы не углубляются в его характеристику. Теме музыкальной иллюстрации в кругу Боннара посвящен раздел выставочного каталога Национальной галереи искусства в Вашингтоне «Печатное

изобилие. Париж 1890-х» [Murray, 2000, p. 60–83]. Однако, рассматривая иллюстрации к «Репертуару марионеток», исследовательница Г.Б. Мюррей (G.B. Murray) отдает предпочтение историческому контексту и содержанию песен, обходя стороной их музыкальное оформление. «Репертуар марионеток» до сего дня не вызывал интереса и в фундаментальных трудах, посвященных художнику. Среди современных авторов к теме музыки в творчестве художников группы «Наби» обращается Р. Кумбс (R. Coombes). Исследовательница подробно изучает влияние музыкальных контактов на художественную деятельность Мориса Дени (Maurice Denis) [Coombes, Maurice Denis's, 2023, p. 395–421]. Также известна ее статья о значении телесности музыканта-исполнителя в изобразительном искусстве Дени и Боннара [Coombes, *The Sounding Body*, 2023, p. 147–172]. Кратко затрагивается музыкальная иллюстрация изучаемого периода в фундаментальном труде А. Руба (A. Roob) «История печатной графики. 1819–1921» [Roob, 2023, p. 530–531]. Для данной работы представляет интерес исследование С. Людвиг (S. Ludwig), в одной из глав которого автор обратилась к плакатам Анри де Тулуз-Лотрека (Henri de Toulouse-Lautrec), изображающим Жанну Авриль (Jane Avril) [Ludwig, 2021, s. 73–118]. Людвиг последовательно анализирует роль музыканта в качестве персонажа как дополняющего образ танцовщицы, так и становящегося частью обрамления плаката. В отечественном искусствознании отметим статью Д. О. Мартыновой, знакомящую со спецификой французского кафе-концерта. Опираясь на книгу Элуа Увара (Eloi Ouvrard) и сопровождающие ее иллюстрации, выполненные Луи Ури (Louis Ouri), автор уделяет внимание особенностям сценического тела и пластики исполнителей кафе-концерта [Мартынова, 2025].

Однако несмотря на неиссякающий научный интерес к проблеме взаимодействия музыки и изобразительного искусства в порубежную эпоху, историография, касающаяся изучения музыкальной иллюстрации, по-прежнему отличается неполнотой. На сегодняшний день не существует специального труда, в котором осуществлялся бы полноценный формально-стилистический и иконографический анализ иллюстраций Пьера Боннара к сборнику «Репертуар марионеток», а также учитывался бы музыкально-поэтический контекст песен.

Научная новизна настоящего исследования состоит в подробном рассмотрении графических приемов Пьера Боннара в их

взаимодействии с музыкальным и поэтическим материалом сборника «Репертуар марионеток»; восполнении лакун в области исследования музыкальной иллюстрации Пьера Боннара; установлении степени новизны графического подхода художника и его влияния на иллюстрацию Альфреда Жарри (Alfred Jarry, 1873–1907).

Театр марионеток и «Король Убю»

На протяжении большей части 1890-х годов Боннар участвовал в театральной жизни Парижа, создавая декорации для Театра д'Ар (Théâtre d'Art) Поля Фора (Paul Fort) и для Театра Эвр (Théâtre de l'Oeuvre) Люнье-По (Lugné-Poe). Совместно с Полем Серюзье (Paul Sérusier, 1864–1927) Боннар спроектировал декорации для абсурдной пьесы «Король Убю» (Ubu roi, 1888) Альфреда Жарри, впервые поставленной Люнье-По в Театре Эвр 10 декабря 1896 года. Спустя год Франк-Ноэн, Клод Террасс и Альфред Жарри основали в доме Террасов на улице Баллю Театр де Пантен (Théâtre des Pantins). Участие в художественной жизни театра марионеток стало важным этапом творческого становления для Боннара. Именно здесь в 1898 году была осуществлена постановка кукольной версии «Короля Убю», в которой Боннар и Эдуар Вюйар (Jean-Édouard Vuillard, 1868–1940) помогали с украшением зала и созданием марионеток. В посвященной этому мероприятию публикации «Эко де Пари» (Echo de Paris) упоминается, что декор, разработанный Боннаром, состоял из черных и серых силуэтов «виртуозного исполнения» [The Nabis, 1988, p. 55].

На самом деле первая кукольная постановка пятиактной пьесы Жарри «Король Убю» состоялась еще в 1888 году на чердаке дома семьи Морена. Именно Анри Морен (Henri Morin), будучи одноклассником Жарри по лицею в Ренне, написал в 1885 году один из эпизодов, где Убю выступает в роли короля Польши. Жарри, адаптировав этот текст в комедию, впервые показал его с кукольным Театром де Финанс (Théâtre des Phynances) [LaBelle, 1980, p. 100]. Главным героем пьесы был тучный и грубый отец Хеб, имевший три зуба: один из камня, другие два из железа и из дерева. Прообразом короля Убю стал презируемый Жарри учитель физики по имени Эбер, над которым он достаточно жестоко подшучивал вместе с другими лицеистами. Персонаж Жарри, изначально существовавший как «папаша Убю», постепенно перерос

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

в «короля Убю», одного из самых чудовищных и обескураживающих явлений во французской литературе.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса

За музыкальное оформление Театра де Пантен отвечал Клод Террасс, в связи с чем большинство песен, сочиненных им для кукольного театра, выходило в свет в издательстве «Меркюр де Франс» (Mercure de France) с обложками Пьера Боннара. Однако автором иллюстраций к изданному в 1898 году «Репертуару марионеток» был не только Боннар. Содержание сборника включало три произведения, написанные для кукольной постановки «Короля Убю», в том числе «Увертюру к Королю Убю» (Ouverture d'Ubu roi) для фортепиано в четыре руки; «Марш поляков» (Marche des polonais) для фортепиано, впоследствии исключенный из спектакля; и две версии «Песни об удалении мозга» (Chanson du décervelage) на слова Жарри из пятого акта «Короля Убю» — в сопровождении фортепиано и без аккомпанемента. Эти первые литографические обложки для «Короля Убю» Жарри выполнил самостоятельно [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 76–78]. Происхождение грушеподобного образа короля Убю явно восходит к портрету Луи-Филиппа (Louis-Philippe I), сделанному Шарлем Филипоном (Charles Philipon) на заседании суда, где редактор и издатель еженедельника «Ля карикатур» (La Caricature) превращает короля в грушу. Вслед за Филипоном образ груши продолжал транслироваться в творчестве Оноре Домье (Honoré Daumier), Жана Гранвиля (Jean-Jacques Grandville), Огюста Буке (Auguste Bouquet), закрепившись в протестной французской культуре как связанный с пороками короля и их обличением. Найденный и воплощенный Альфредом Жарри облик короля Убю в дальнейшем получит развитие в иллюстрациях Боннара для «Альманаха отца Убю» (L'Almanach illustré du Père Ubu), изданного Амбруазом Волларом (Ambroise Vollard) в 1899 и 1901 годах [Dubbelboer, 2009, p. 51–72] и упомянутого в разделе «Альманахи» общего каталога французских книжных магазинов за 1901–1905 годы [Catalogue générale, 1968, p. 24]. Кроме того, сохранилось упоминание Гийома Аполлинера (Guillaume Apollinaire), уточняющее, что и ранняя версия 1899 года, и более полная версия так называемого «Большого альманаха отца Убю» (Grand Almanach illustré du Père Ubu) 1901 года

были выпущены «следуя авангардному предпочтению анонимности без каких либо указаний на своих создателей или издателя» [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 83]. В книге «Дух Монмартра: кабаре, юмор и авангард» Ф.Д. Кейт утверждает, что инфантильный стиль, характеризующийся неконтролируемыми царапинами и каракулями, а также линией карандаша, грубо очерчивающей фигуры и текст, был применен Жарри вслед за А. Рёделем (Auguste Roedel), А. Вилеттом (Adolphe Léon Willette) и Т.А. Стейнленом (Théophile-Alexandre Steinlen), с ориентиром на их работы для «Черного кота» (Le Chat Noir) [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 82]. Однако у Боннара этот эффект встречается уже в 1891–1893 годах в предварительных рисунках для «Маленького иллюстрированного сольфеджио», и логично предположить, что именно тесное сотрудничество с Боннаром и Террассом могло повлиять на стиль Жарри в музыкальной иллюстрации, нежели знакомство с книжной иллюстрацией 1880-х годов, так как Жарри переехал в Париж лишь в начале 1890-х [Jarry, 2001, p. 11].

Кроме этого в сборник входили шесть песен на стихи Франк-Ноэна, в том числе «Три песни в колбасной лавке» (Trois chansons à la charcutière): «Из страны туренцев» (Du pays trouangeau), «Несчастливая Адель» (Malheureuse Adèle) и «Велас, или Солдат удачи» (Velas ou l'officier de fortune); а также отдельные песни: «Жалоба г-на Бенуа» (Le complainte de M. Benoît), «Снежный пейзаж» (Paysage de neige), «Непристойная колыбельная» (Berceuse obscène). Причем последняя песня напечатана в сборнике вместо обозначенной в оглавлении застольной песни «Бенжамен» (Benjamin) [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 9, p. 1–6].

**Иллюстрации к «Трем песням в колбасной лавке»:
«Из страны туренцев», «Несчастливая Адель»,
«Велас, или Солдат удачи»**

Все три обложки для песен на стихи из поэмы Франк-Ноэна «Колбасная лавка» стилистически объединены художником: вверху листа повторяется название сборника «Репертуар марионеток», а под ним располагается изображение широкого мясного прилавка и его тучной хозяйки, продавщицы колбас. Нависающая над основной иллюстрацией колбасная лавка напоминает просторную театральную ложу,

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

в которой, окруженная мясными деликатесами, с важным видом восседает главная зрительница. Этот мотив, служащий своеобразной архитектурной гирляндой для обложки, не копируется художником в следующих страницах, а переосмысливается через собственное подобие.

Художественное решение иллюстраций выполнено в типичном для Боннара нарочито небрежном стиле. В графическом подходе художника явно прослеживается стремление сохранить дух наброска. Об этом говорит характер надписей, в которых заметен сильный нажим и неоднократная дополнительная обводка. Одной из особенностей манеры Боннара при оформлении иллюстраций текстом является различная скорость письма. Вдумчиво продавливающие бумагу слова сменяют прыгающие буквы, то начертанные отдельно, то наспех соединенные прописью, и все это в пределах одного листа. Название цикла «Три песни в колбасной лавке» вписано жирно обведенными буквами в и без того плотно заштрихованное пространство логи без каких-либо попыток прибегнуть к аккуратности. Растушевка карандашом, напоминающая неряшливую смазанность рисунка, задетого при нанесении тыльной стороной ладони, придает внешнему облику обложки грязноватый вид, будто ее и взаправду хватали сальными руками в мясной лавке. По сторонам от заглавия расположены указания авторов текста и музыки, при взгляде на которые сразу выдает себя еще один характерный прием Боннара — частая смена наклона букв то влево, то вправо, зачастую даже внутри одного слова. В нижнем левом углу дана информация об издателе: с трудом процарапанные печатные буквы постепенно перетекают в неразборчивую вязь, а окончания слов скомканы и уменьшены, будто на бумаге не хватало места и требовалось уместить текст. По левому краю листа подобно волне, перетекающей на само изображение, выделяется название каждой песни.

Цикл «Три песни в колбасной лавке» открывает песня «Из страны туренцев», повествующая о хозяйке туренского замка, легкомысленной и жестокой Иветте, с насмешкой отвергнувшей любовь молодого пажа. Трагический финал стихотворения, омраченный смертью несчастного влюбленного, усилен контрастом повторяющихся строк «Смейся, Иветта, смейся, Иветта из Тура». На обложке художник представляет читателю главного персонажа, не раскрывая сюжетной линии раньше

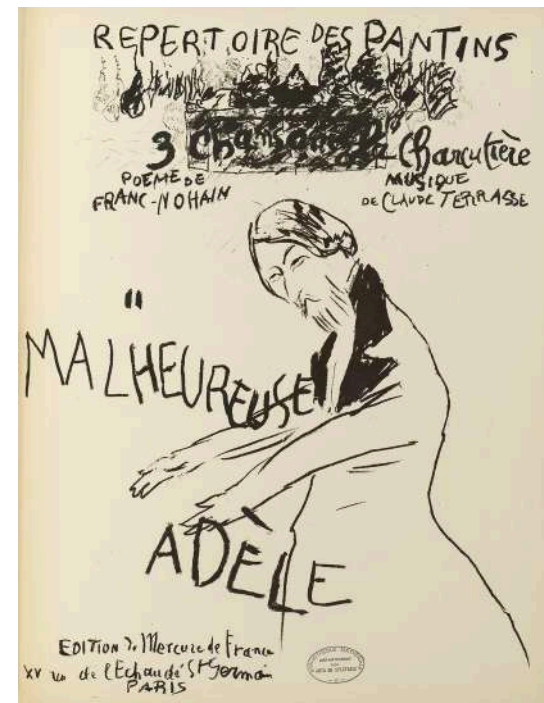
Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 1. Литография к песне «Из страны туренцев». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 4. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 1. Lithograph cover «From the Land of Touraine». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 4. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

времени. Разодетый в парадный костюм и явившийся совершить признание в любви, молодой паж выглядит ни о чем не подозревающим, а его открытая поза с распахнутыми руками добавляет образу неискренности и игрушечности. Вокально-инструментальное воплощение текста также не выдает драматической развязки раньше назначенного времени. Музыкальная форма первого куплета состоит из периода единого строения, спокойно развивающего лирико-повествовательные интонации и достигающего своего расцвета в третьем предложении. На возгласах пажа «Смейся, Иветта, смейся, Иветта из Тура» («Ris, Yette! Ris, Yette de Tours!») вокальная линия оказывается в наиболее высоких тесситурных условиях, а указание характера исполнения певца «очень нежно» в сочетании с прихотливой переменной метра и основанном лишь на мажорных гармониях фортепианном сопровождении добавляет смыслового контраста и сюжетной заостренности. Второй куплет основан на повторе первоначального музыкального



Ил. 2. Литография к песне «Несчастливая Адель». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. 1898. Т. 5. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 2. Lithograph cover «Poor Adele». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 5. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

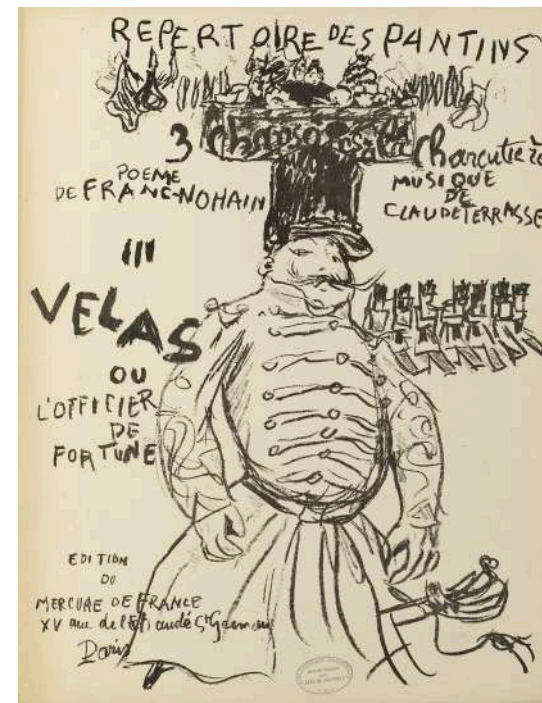
материала, и лишь постепенная смена лирического тона на драматический, достигающая пика на обманчиво ласковом повторении стихотворного рефрена «Смейся, Иветта, смейся Иветта из Тура» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 4, p. 1–4], выдает жестокость самовлюбленной госпожи и отчаяние пажа, попросившегося с жизнью из-за разбитого сердца. Быстрый, но уверенный рисунок моментально схватывает галантный характер и внешние особенности персонажа: тонкие усики, короткую бородку, несколько жеманный рот и даже очаровательную родинку на подбородке. Играя с толщиной отрывистых и волнистых линий, художник придает изображению пажа естественность и объем. Поражает мастерство и изобретательность штриховки, детализирующей костюм. Рукава заполняют толстые каракули и почти прозрачные спиральки. Платье и шляпа обретают фактуру за счет использования волнистого и прямого штриха разной длины. Насыщенность тона деликатно нюансируется художником за

счет искусного чередования различной силы нажима на карандаш, благодаря чему рисунок начинает восприниматься как цветной.

Цикл продолжает печальная эпитафия «Несчастливая Адель», трогательно описывающая преждевременную кончину молодой девушки. Несправедливость рока и бессилие медицины лишь на миг оттеняются лирическим воспоминанием о сладкоголосой красавице Адель. Плач горлиц и приготовления цветка асфоделя, из-за которого Персефона, согласно легенде, оказалась в объятиях Аида, усиливают траур, моментально возвращая слушателя к теме смерти. Форма всех песен цикла решена Террассом идентично: в виде двух разделов, где второй куплет основан на музыкальном фундаменте первого. Композитор привносит в первое построение настолько самодостаточный и разноплановый материал, что его повторение во втором куплете позволяет слушателю скорее усвоить и закрепить замысел композитора, нежели заскучать от однообразия. Медленный темп, торжественно-величавый характер музыки и двудольный метр, усиленный преимущественно аккордовым изложением, отсылают к паване, распространенному в Европе в XVI веке церемониальному танцу-шествию, получившему траурный окрас в связи с появлением в XVII веке жанра томбо, инструментальных пьес в честь усопшего. Интересно, что в творчестве Клода Террасса переосмысление этого жанра происходит за год до появления фортепианной пьесы М. Равеля (Maurice Ravel) «Павана на смерть Инфанты» (*Pavane pour une infante*, 1899).

Руки персонажа, помещенного Боннаром на обложку песни, то ли распростерты над могилой, то ли опускаются от беспомощности. Укороченная длина рук непропорциональна телу, а их излишняя прямота без сгибов в локтях, как и наклон не держащейся самостоятельно головы и слегка закатившиеся вверх глаза, лишь подтверждают мысль о том, что роль в этом действии отведена марионетке. Наблюдательный и ценящий каждый момент жизни Боннар переносит внимание читателя с той, которой уже нет, на того, кто еще жив. Художник изобразил не главную героиню песни, а, вероятно, врача, потерпевшего неудачу в борьбе за жизнь «несчастной Адель». Именно он все еще способен испытывать горечь утраты и негодовать на неизбежность смерти. Боннар создает его облик быстрыми точными линиями. Наиболее прорисованными становятся растительность на лице, сразу

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 3. Литография к песне «Велас, или солдат удачи». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 6. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 3. Lithograph cover «Velas or the Soldier of Fortune». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 6. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

обозначающая внешность, возраст и сдержанный характер персонажа, а также прическа, приобретающая естественность за счет разнообразного штриха, передающего эффект переливающихся на свету прядей волос. Плотная штриховка воротника придает ему вид отороченного коротким мехом, а сам силуэт верхней одежды напоминает по крою популярное в Англии и во Франции пальто-редингот. Это небольшое наблюдение подсказывает, что действие происходит не во врачебном кабинете, а все же во время похоронной процессии, и протянутые вперед руки доктора обращены к оплакиваемой Адель.

Фанфарный характер и маршеобразное движение музыки песни «Велас, или Солдат удачи» с первых тактов погружает слушателя в героическую атмосферу, подкрепленную простейшей ритмической формулой «ум-па, ум-па», типичной для военных духовых оркестров, где на сильную долю «ум» приходится чередование тоники и доминанты в басу, как правило в исполнении тубы, а слабые доли,

соответствующие ответу «па», могут быть исполнены более высокими по звучанию инструментами, например тромбонами. Главный герой — храбрец Велас, ушедший воевать и вернувшийся «расшитым сверху донизу», то есть в форме, украшенной наградами. Тематика стихотворения явно связана с прославлением военно-патриотических ценностей. Невзирая на быстрое поражение во франко-прусской войне (1870–1871), на рубеже XIX–XX веков Франция стала второй после Великобритании колониальной державой. В связи с чем такие понятия, как патриотизм и чувство долга, все еще отражали дух эпохи, а упоминание о встречающей его подруге и скорой свадьбе Веласа подчеркивает значение института брака. Несмотря на то что текст песни овеян военной романтикой и прославляет ратные подвиги, сама музыка носит легкий и подвижный характер, что добавляет толику иронии в песню бравого солдата. Эту тень насмешки отмечает и художник. Боннар изображает Веласа надутым, его грудь как колесо, голова вдавлена в плечи, пышные усы развеваются в разные стороны, а сама поза неестественная, словно военный шире своей ливреи и, застряв, не в состоянии пошевелиться. И ни сабля, ни рота солдат позади не добавляют образу Веласа важности. То ли человек, то ли кукла, он слегка покачивается на обложке, удивляя пустотой взгляда.

Исполнение «Трех песен в колбасной лавке» предварялось вступительным словом Франк-Ноэна. Поэт вводил слушателей в контекст песен рассказом о несчастной колбаснице, остающейся за прилавком в разгар рождественских праздников. Доведенный до абсурда драматизм вокальных композиций обнажал их истинное комическое предназначение. Наибольший восторг зрителей вызывали заложенные в поэтический текст омофонические сочетания, отсылающие к мясным яствам. Так, повторяющиеся строки «Смейся, Иветта, смейся Иветта из Тура» («Ris, Yette! Ris, Yette de Tours!») звучат на французском языке как название паштета («rillettes de Tours»). Печальные интонации «Она мертва, Адель!» («Elle est morte, Adele!») превращаются в сравнение покойницы с вареной колбасой («Elle est mortadelle»). Подобным образом обыгрывается текст и в песне о бравом солдате Веласе: патриотичный возглас «Служи, Веласу!» («Sers, Velas!»), как и призыв по возвращению со службы прижать к себе невесту «Прижми, Велас!» («Serré, Velas!»), воспринимается на слух как «сервелат»

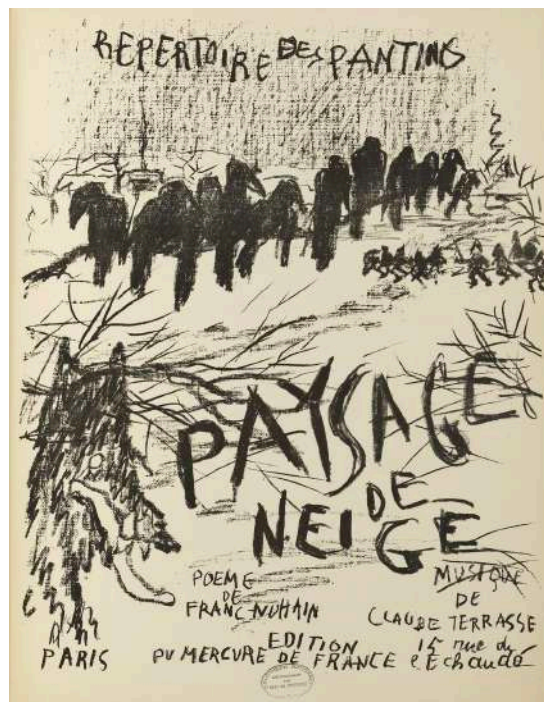
Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

(«cervelas»). Словно раздаваясь из-за колбасного прилавка, эти умо-рительные выкрики наименований мясного ассортимента производили настоящий фурор [Murray, 2000, p. 77–79]. Боннар предельно аккуратно взаимодействует с юмористической составляющей песен. Он не высмеивает персонажей и не пытается сделать саркастический контекст произведения более выпуклым. Образный строй обложек Боннара берет начало изнутри повествования, выражая в первую очередь серьезность чувств и устремлений героев. Этот ключевой момент сразу заставляет читателя задержать внимание на иллюстрациях и проникнуться каждой историей. Впервые разглядывая изображения, можно сразу догадаться, что роли будут исполнены марионетками. Боннар в некоторой степени раскрывает сюжеты песен «Из страны туренцев» и «Велас, или Солдат удачи», знакомя читателя с обликом их главных героев и отчасти намечая характер музыки; обложка к песне «Несчастливая Адель» позволяет заранее представить безотрадное содержание и скорбный интонационный строй произведения. И только после прослушивания вокального цикла становятся заметными все оставленные художником намеки на неприкрытый цинизм поэзии Франк-Ноэна: выкрученные до предела героизм, лиризм и сентиментальность персонажей, единственной слушательницей которых, по сути, является колбасница.

Иллюстрации к песням «Жалоба г-на Бенуа», «Снежный пейзаж», «Непристойная колыбельная»

Следующие три песни на стихи Франк-Ноэна Боннар стилистически объединяет по уже апробированному ранее принципу. В верхней части листа снова появляется название сборника «Репертуар марионеток». Излюбленная манера Боннара в начертании букв при всем подобии выбора средств каждый раз обретает инаковость. Выведенные толстой линией с сильным нажимом на грифель, буквы выглядят подвешенными на невидимых нитях разной длины, становясь частью декорации кукольного театра. Название каждой песни помещается прямо на изображение. Художник выделяет части слов, приходящиеся на плотно заштрихованные фрагменты рисунка, дополнительной обводкой. Внизу листа содержится информация об авторах слов и музыки, а также об издательстве. Боннар работает по примеру оформления

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 4. Литография к песне «Снежный пейзаж». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 7. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 4. Lithograph cover «Snowy Landscape». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 7. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

обложек для предыдущего цикла песен, повторяя манеру написания текста. Слова каскадом рассыпаются на рисунок. Буквы то свободно расставлены, то тесно прижаты, будто художнику не хватает места и он пытается уместить окончания, комкая их. Допущенные ошибки или неточности в тексте никогда не вуалируются, а наоборот, подчеркнута исправляются многократной жирной обводкой. Таким образом, поначалу бросающееся в глаза отсутствие строгой организации текста становится своеобразной ловушкой, притупляющей внимание читателя. В действительности текст в иллюстрациях Боннара живет по своим внутренним законам. Осознанно или интуитивно, художник каждый раз соблюдает собственные правила, развивая лишь замысел, объединяющий текст и изображение в единое целое.

Стихотворение «Жалоба г-на Бенуа» было посвящено Франк-Нозом французскому драматическому актеру Коклену Кадету

(Coquelin cadet, 1848–1909)⁽¹⁾, также известному как Коклен-младший. Это прозвище артист получил, будучи младшим братом не менее знаменитого французского актера и теоретика театра Бенуа-Констана Коклена (Benoît Constant Coquelin, 1841–1909). Стихотворение, с первых строк шокирующее читателя известием о самоубийстве господина Бенуа, щедро приправлено черным юмором. Сатирический контекст подчеркивается упоминанием «милого загородного дома» главного героя и его семьи, для которой это событие оказалось «довольно неприятным». Кроме этого, юмористическое основание заложено и в предваряющем текст посвящении, так как оба Коклена прожили достаточно долгую и насыщенную ролями жизнь.

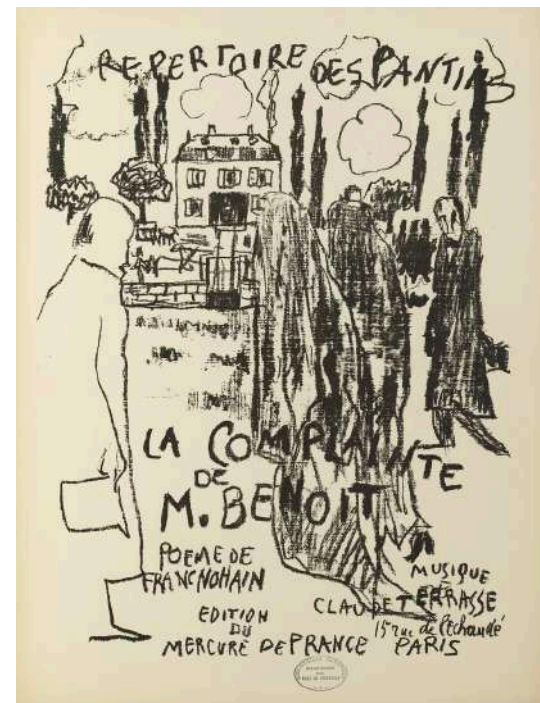
Песня открывается нисходящим движением по звукам минорного трезвучия, напоминающим своим ритмическим рисунком перебор струн на лире или арфе. Такой вид музыкального аккомпанемента отсылает к античной поэзии, получившей названия «лирической» благодаря своему исполнению под звуки лиры. Жанровая отсылка подтверждается и следующим за этим скупым речитативом певца, затем переходящего на размеренную вокальную декламацию в лаконичном октавном сопровождении фортепианной партии, вторящей рассказчику. Об отношении к древнегреческой музыкальной культуре также свидетельствует появление в мелодии второй низкой ступени — намек композитора на фригийский лад, позже сменяемый изысканным сопоставлением основной тональности с мелодическим до минором. Поскольку в музыке Древней Греции не существовало представления о мажоре и миноре, такой переход к подчеркнутой вводными ступенями минорной доминанте вкупе с контрастной сменой в аккомпанементе может означать полистилистику и смешение заявленного жанра с неоклассическими представлениями о музыке. Неожиданно вступающее на двух последних тактах каждой строфы движение шестнадцатыми говорит о соотношении темпоральностей: квантитативная ритмика, исчисляющаяся как «коротко — длинно»,

(1) Об этом свидетельствует автограф стихотворения Мориса Этьена Леграна (Maurice Étienne Legrand), известного как Франк-Нозэн (Franc-Nohain, 1873–1934). Произведение «Жалоба господина Бенуа» было включено в сборник стихов «Флейты» (Flûtes), опубликованный издательством Editions de La Revue Blanche в 1898 году под тем же названием, но с некоторыми изменениями — «Жалоба г-на Бенуа» [Legrand].

подобно контрастной светотени, переходит к акцентно-тактовой ритмике. Строфическая форма произведения основана на повторении семи стихотворных построений. Музыкальный материал практически не претерпевает изменений, за исключением смены метра и ритмической вариативности мелодии певца и аккомпанемента, целиком подчиненных стихотворному размеру.

Обложка Боннара иллюстрирует последние строки стихотворения «...вся семья пошла на похороны», одновременно улавливая нотку лицемерия в словах поэта «и надо признать, им было бы трудно поступить иначе», переданную художником через дистанцию между членами семьи. Полностью закрытые черной вуалью фигуры мадам и мадемуазель Бенуа уподоблены прилипшим к земле улиткам. «Трудолюбивый и порядочный мальчик» — сын господина Бенуа — замер в сторонке, вжимая плечи и подволакивая под себя ногу. Незакрашенный силуэт мужчины на переднем плане, скорее всего принадлежащий мужу дочери, «богатому промышленнику из Эндра», оставлен пустым, будто художник пожелал изобразить его самым чужим из «близких», не имеющим никакой связи с господином Бенуа. Демонстративная обособленность присутствующих родственников, не сплоченных гореванием по усопшему, и повисшая между ними пауза сильно контрастируют с уютным, наполненным ухоженными деревьями садом, окружающим очаровательный двухэтажный домик. Оцепенение персонажей на переднем плане на фоне продолжающегося течения жизни, тянущихся ввысь деревьев и плывущих облаков переключается с сопоставлением различных способов организации движения во времени в музыке «Жалобы г-на Бенуа». Ощущение времени остается для Боннара одним из композиционно-образующих принципов. Художник помещает зрителя не в однородную среду, а в живое пространство, отдельные элементы которого существуют со своими скоростями, со своим направлением движения и со своим уровнем устремленности в этом направлении. Композиционная расстановка «скорбящих» включает специально отведенное для зрителя место, расположенное между силуэтом статного мужчины слева и мадам Бенуа, изображенной художником не только по центру листа, но и в эпицентре трагедии, ведь «самое отвратительное, что это снова из-за любовной связи: господин Бенуа был легкомысленным по натуре...» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 7, p. 1–6]. Находящийся

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 5. Литография к песне «Жалоба г-на Бенуа». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 8. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 5. Lithograph cover «Monsieur Benoit's Lament». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 8. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

в отдалении дом манит своими распахнутыми окошками и зияющей как дыра черной дверью, а дорожка, идущая от входа, обрываясь у ворот, соединяется невидимой линией со зрителем, превращая любого смотрящего на обложку из наблюдателя в очевидца. Единственным открытым вопросом остается, чье конкретно место отводится зрителю Боннаром. Не сам ли господин Бенуа, жалобе которого должна посвящаться песня, присутствует на собственных похоронах?

Песня «Снежный пейзаж» решена Клодом Террассом в простой двухчастной форме. Экспозиционный первый раздел предваряется однотактным речитативным вступлением, моментально переносящим слушателя на снежную равнину в департаменте Ардеш. Эмоционально бурное содержание второго раздела, оправданное поэтической логикой, придает музыке черты развивающей двухчастной формы. Такой расстановке сил благоволит замысел стихотворения, сначала разворачивающий событийную канву и приглашающий слушателя

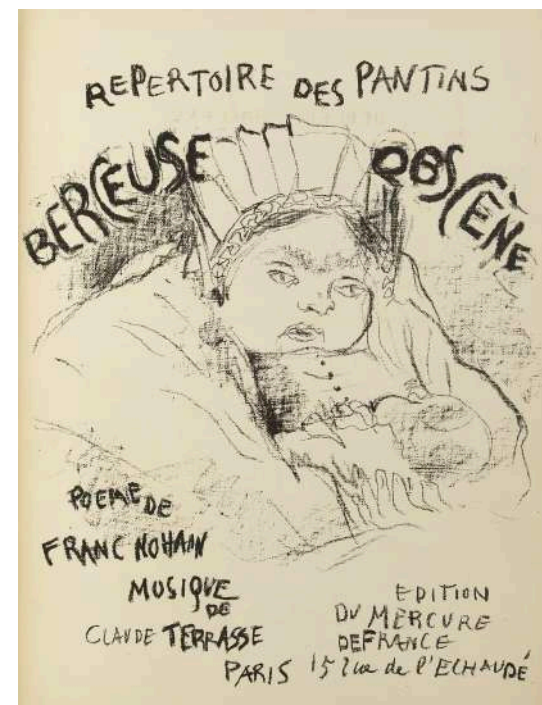
к созерцанию зимней идиллии, а затем резко сворачивающий свое гостеприимство стремительным перечислением «вороны улетают, дети уходят в школу, волк дохнет, снег тает». Террасс сглаживает внезапность происходящего, снабжая музыку подсказками и заставляя слушателя насторожиться еще до основного поворота событий. И лирическое описание зимнего пейзажа, и короткая зарисовка интимного детского мирка омрачаются неожиданной модуляцией, сопровождаемой тревожными интонациями голоса «их дела не наши» и «также там есть большой волк». Отстраненный характер стихотворения, настраивающий на философское отношение к жизни, получает юмористическую окраску за счет музыкального сопровождения. Контраст восторженных интонаций первого раздела и окончаний фраз, звучащих как угроза, театрально преувеличен. Последняя строка стихотворения «И потом, какое вам до этого дело, в конце концов?», являясь интонационным отголоском начальных мотивов песни, приходится на жизнеутверждающий каданс. Занавес опускается под торжественные переливы до мажорного арпеджио. Напоминая по звучанию финал симфонии, последние такты песни заставляют слушателя скорее неловко улыбнуться, чем поддаться меланхолии.

Чтобы передать атмосферу песни, Боннар прибегает к использованию верхнего ракурса. Наблюдая за происходящим с вершины дерева, можно почувствовать себя одной из птиц. Словно нанизанные на ветку, они тесно прижимаются друг к другу, пытаются сохранить тепло. Реалистичность изображения поддерживается уплотненной штриховкой, добавляющей фигурам птиц насыщенности цвета, и изящно обыгранной линейной перспективой, уменьшающей их по мере удаления от зрителя. Искаженные пропорции заставляют ощутить больше близости с воронами, чем с маленькими детскими фигурками, играющими на снегу. Боннар подхватывает иронию композитора и гипертрофирует образ волка настолько, что тот буквально торчит из общей композиции, смещая акцент с пернатых. Каракулеобразная штриховка придает зверю грозности и колючести, а длинный вывалившийся язык и пустой кружок вместо глаза делают его нелепым, плоским и слегка ненастоящим. Сочетание пространственного объема с плоскостным изображением — еще один излюбленный прием Боннара, используемый художником для передачи основного замысла и узловых моментов композиции.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Ил. 6. Литография к песне «Непристойная колыбельная». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 9. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 6. Lithograph cover «Obscene Lullaby». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. 1898. Vol. 9. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>



Особую трогательность «Снежный пейзаж» получает за счет не-приметных деталей. Пересекающие рисунок по диагонали промерзшие дорожки выполнены особым маневром: мягким скольжением заточенной части литографского мелка под минимальным наклоном держателя. Обращает на себя внимание эффект, использованный художником в верхней части обложки для обособления фона. Он мог быть получен либо за счет наложения калькированной бумаги на шероховатую поверхность, либо с помощью обработки под «корешок» части поверхности литографского камня. Затем поверх наносилась мягкая штриховка, и таким образом достигалась необычная фактура нависшего над местностью пасмурного неба. Длинные стремительные линии раскидистых ветвей вблизи и крохотные, состоящие из меняющихся направления черточек лысые деревца на заднем плане явно стилистически взаимодействуют с вычурным написанием названия песни, а растворяющиеся края рисунка в верхней части листа

придают изображению характер видения. Но «...какое вам до этого дело, в конце концов?» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 8, p. 1–4]. Последняя строчка песни становится удачным смысловым обобщением визуальных образов, вырывая зрителя из размышлений о конечности вещей и возвращая его к реальности.

Песня «Непристойная колыбельная», маскируясь под невинный жанр, на самом деле является острой сатирой, поднимающей вопрос об условности социальных устоев и обличающей ханжество общества. Повторяющиеся покачивающие интонации «тотилю пан пан» и «нанан», служащие ласковым убаюкиванием и звукоподражанием грудному вскармливанию, могут быть интерпретированы и как эротический намек, обнажающий нравы того времени.

Неоднократное упоминание похотливого господина, подглядывающего в расстегнутый корсаж и «желающего получить столько же», указывает на незаконную связь кормилицы с отцом младенца. Граничащие с непристойностью строки стихотворения «когда малыш вырастет, это будет гораздо интереснее, если няня расстегнет свой корсаж» подразумевают, что однажды и сын пойдет по стопам папаши [Murray, 2000, p. 80]. Скабрзность происходящего усиливается за счет венчающего фразы рефрена «тотилю пан пан, тотилу пан пан», придающего музыке нежный и безобидный характер. Такое контрастное сопоставление смыслового и образного содержания подчеркивает сатирический контекст песни, осуждающий двойные стандарты и развращенность общества.

Произведение написано в куплетной форме со вступлением, роль которого выполняет первая строфа, и репризой, повторяющей материал вступления. Выполняющие функцию обрамления крайние части менее развиты, чем куплетные. Фраза «Послушайте, послушайте милую песенку, что кормилицы из Ко пели своим младенцам» напоминает пролог к балладе или уличному спектаклю. Призывные кварто-квинтовые интонации вступления усиливают театральность происходящего и заставляют внимательно прислушаться к сказителю, а миксолидийский лад в мелодии голоса добавляет рассказу черты эпической песни. Повторяясь в конце произведения со слегка измененными словами «И вот, и вот милая песенка, что кормилицы из Ко поют своим младенцам» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 9, p. 1–6], музыкально-поэтический материал приобретает значение эпилога.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Являясь своеобразным зеркалом для социума того времени, песня оставляет после себя неприятное ощущение неловкости и вызывает желание поскорее забыть услышанное.

Боннар, подхватывая это настроение замешательства, воссоздает на обложке «Непристойной колыбельной» изображение, которое также вызовет у зрителя желание отвернуться. Кормилица, прижимающая к своей груди младенца, выглядит нарочито непривлекательной и отстраненной. Над одутловатым лицом нависает тяжелая бесформенная бровь. Два пугающих глаза под ней, круглый левый и миндалевидный правый, смотрят в разные стороны. Вытянутые зрачки, характерные для хищных зверей, придают безразличному взгляду враждебность. Неказистости добавляет широкий нос и опущенные уголки рта. А поддерживающая ребенка рука с неестественно искривленными пальцами делает облик кормилицы окончательно отталкивающим. В этом образе все кажется чужим, далеким, маргинальным. Даже неряшливо разбросанные на листе тени выглядят спонтанными и находящимися не на своих местах. Художником сделано все, чтобы зритель почувствовал себя случайным прохожим. Опуская глаза при виде столь деликатного зрелища, он стремится скорее уйти, чтобы не нести ответственности за собственное безразличие.

Заключение

Малоизвестные в истории музыкальной литературы и почти неисполняемые произведения на музыку Клода Террасса и стихи Франк-Ноэна заслуживают специального внимания, будучи особым явлением для мира музыки. Композитор проявляет высокое мастерство в выборе незаурядных музыкальных форм и оригинальных ладогармонических сочетаний, чтобы точнее передать эмоциональное и образное содержание поэзии. Музыкальный язык вызывает интерес и заставляет дослушать каждую историю до конца, неожиданные гармонические и метрические сопоставления удивляют слух, а смысловые контрасты возбуждают желание еще и разгадать эту музыку. К важным находкам Террасса можно отнести и воскрешение жанра томбо в песне «Несчастливая Адель» за год до появления знакового сочинения Мориса Равеля «Павана на смерть Инфанты», также обращающегося к этому жанру. Тонкая сонастройка композитора с поэтическим текстом Франк-Ноэна

вместе с неординарностью музыкального содержания придают песням самобытный характер и современное звучание, позволяющее претендовать на интерес слушателей и место в истории музыки.

Важная роль принадлежит особенностям музыкального исполнения в Театре де Пантен. Открытие театра состоялось 24 декабря 1897 года. Перед началом увеселительной программы Франк-Нозн приветствовал публику в стихотворной форме, затем разыгрывался кукольный спектакль. По словам Жарри, в исполнении марионеток даже серьезные пьесы приобретали комический оттенок. В завершении вечера на сцене впервые прозвучали «Три песни в колбасной лавке». Музыкальная часть шоу вызвала не менее бурную реакцию зрителей, чем сама пьеса: сатирические экзерсисы Франк-Нозна в сочетании с остроумным музыкальным оформлением Террасса послужили поводом неудержимого веселья в зале. Месяц спустя в один день с кукольной постановкой «Короля Убю»⁽²⁾ были исполнены и три другие песни на стихи Нозна, также встреченные овациями [Murtagh, 2000, p. 77–78]. Очевидно, что основное назначение Театра де Пантен заключалось в развлечении публики, а главным оружием авторов становился юмор, часто не знающий меры и легко выходящий за границы приличия. По этой причине в большинстве постановок и музыкальных номеров культивировалась преувеличенная манера исполнения, выставляющая главных героев нелепыми и смешными, а излюбленным художественным приемом становился гротеск.

По сути, обложки к «Репертуару марионеток» призваны иллюстрировать кукольное действо, в основе которого лежат едкие стихотворно-музыкальные карикатуры на общество. Однако Боннар тонко чувствует жанровое различие театрализованного представления и книжной иллюстрации. Художник не пытается отразить в графических работах эксцентрики, присущую сценическому воплощению песен, а его обложки не претендуют на эффектность театральных афиш, в задачи которых входит возбуждение интереса к мероприятию и предопределение его атмосферы. Кроме того, творческий метод Боннара явно не совпадает и с реалистической направленностью,

(2) Премьера кукольной постановки пьесы Альфреда Жарри «Король Убю» состоялась в Театре де Пантен 20 января 1897 года.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

избранной большинством художников-иллюстраторов того времени, работы которых более востребованы музыкальными издателями. Примеры подобного художественного нарратива находятся и в раннем творчестве Анри де Тулуз-Лотрека, в частности в его повторении обложки к песне Аристида Брюана (Aristide Bruant) «Сен-Лазар» (A Saint-Lazare, 1888, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик), выполненной совместно с Теофилом Александром Стейнленом⁽³⁾. Реалистичным подходом отличается и музыкальная иллюстрация Стейнлена «Гуляки» (Les Marcheuses, 1893, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик) к песне Брюана, а именно ее вторая версия 1893 года. В титульном листе для нотного издания песни Мевисто (Mévisto) «Маленькие матери» (Les Petites Mères, ок. 1893, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик), исполненном Анри-Габриэлем Ибельсом около 1893 года, прослеживается аналогичная натуралистическая тенденция [Murtagh, 2000, p. 64–68, 71–72]. Боннар не прибегает к подобной прямолинейной фиксации песенного текста. Используя упрощенные формы и оставляя в своих изображениях недосказанность, художник интуитивно достраивает поэтический замысел неозвученными в произведении деталями: чувствами персонажей и собственным эмоциональным откликом.

Не менее значимо и исследование графической составляющей, рассмотрение ее в комплексе с музыкально-поэтическим содержанием. Обложки Боннара являются не просто удачным дополнением песенного материала, а перенимают его дух, тонко передавая атмосферу и настроение каждого произведения. Взаимодействуя с музыкально-поэтической составляющей, художник вырабатывает определенные графические приемы, служащие для передачи нужного характера изображения. Он чутко улавливает работу композитора со временем и переосмысляет совмещение разных темпоральностей доступными ему художественными средствами. Это проявляется в пластике фигур, придающей им свой темп движения, что заметно индивидуализирует их существование на листе. Сопоставление объемного изображения, имеющего светотеневую моделировку, и плоскостного, играющего

(3) Стоит отметить, что следующая музыкальная иллюстрация Т.А. Стейнлена к песне Аристида Брюана «Сен-Лазар» (A Saint-Lazare) 1891 года уже стремится отойти от прямого цитирования содержания поэтического текста.

роль декорации, позволяет проникнуться атмосферой театрального представления и одновременно влияет на расстановку акцентов во времени, отделяя скоротечное и изменчивое от постоянного, живое от неживого. Лаконичные, слегка наивные иллюстрации Боннара всегда выхватывают самую суть. Точно обозначая композиционные узлы, художник оставляет место и для зрителя, делая его соучастником не только истории на картинке, но и самой песни. Подобное соприкосновение со зрителем является одним из распространенных театральных приемов.

Таким образом, «Репертуар марионеток», находя выражение в виде иллюстрированного сборника нот, выполняет свое истинное предназначение и продолжает существовать по театральным законам. Этому сопутствует и поддерживаемая Боннаром видимость стихийно расположенного текста. На самом деле, текст на обложке организован в соответствии с заданным ему ритмом. Эта система каждый раз переосмысливается художником согласно новым сюжетно-композиционным задачам. Постоянство скачущих на листе и на ходу исправляемых художником букв является не просто его стилистическим почерком, но и продуманным композиционным приемом, дополняющим иллюстративный замысел. Игровой характер и легкая небрежность в текстовом оформлении, по всей видимости, были подхвачены Альфредом Жарри именно у Боннара, использовавшего эту манеру в более ранних работах. Плодотворное сотрудничество Клода Террасса и Пьера Боннара породило яркие результаты в области музыкальной иллюстрации и создало прецедент в мире искусства, а следовательно, могло послужить возможным ориентиром для Жарри. На это указывает и то, что в факсимиле «Короля Убю» 1897 года, объединившем тексты Жарри и музыку Террасса, характер подписей к изображениям совершенно иной, а сам текст имеет очень стройную организацию без намека на свойственное Боннару произвольное расположение. А также тот факт, что впоследствии при работе над «Альманахом пер Убю» создание иллюстраций было поручено Боннару.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Список литературы:

- 1 Кузовчикова Т.И. Театральные эксперименты Монмартра на рубеже XIX–XX веков. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2024. 224 с.
- 2 Мартынова Д.О. «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Увара 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>.
- 3 Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Répertoire des Pantins. Brochures 1–9. Paris: Mercure de France, 1898. 74 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1b52000430q> (дата обращения 30.01.2025).
- 4 Cahn I. Bonnard / Vuillard. Les affinités électives // Bonnard-Vuillard: La donation Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière / Textes G. Cogeval, I. Cahn, L. Jarbouai. Paris: Musée d'Orsay, Flammarion, 2010. P. 73–82.
- 5 Catalogue générale de la librairie française / Eds. O.H. Lorenz, D. Jordell. Période de 1900 A1905. Paris: Lorenz, 1908. Reprinted with the permission of Librairie Hachette, Paris. Nendeln: Kraus Reprint LTD, 1968. Vol. 18. 24 p. URL: https://archive.org/details/catalogue-general-librairie-fr_1900-1905_18_a-h (дата обращения 27.02.2025).
- 6 Coombes R. Maurice Denis's The History of Music: Allegorising Cultural Tradition in Early Twentieth-Century France // Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture / Ed. by A. Baldassarre, A. Teniswood-Harvey. Wien: Hollitzer Verlag, 2023. P. 395–421.
- 7 Coombes R. The Sounding Body in the Musical Illustrations of Maurice Denis and Pierre Bonnard // Music in Art: International Journal for Music Iconography. 2023. Vol. 48. P. 147–172.
- 8 Dubbelboer M. 'Ubusing' Culture: Alfred Jarry's Subversive Poetics in the Almanachs du Père Ubu. Groningen: University of Groningen, 2009. 233 p. URL: <https://pure.rug.nl/ws/portafiles/portal/14647881/14complete.pdf> (дата обращения 27.02.2025).
- 9 Jarry A. Adventures in 'Pataphysics' // Collected works of Alfred Jarry / Ed. by A. Brotsch, P. Edwards. Vol. 1. London: Atlas Press, 2001. 334 p.
- 10 Jarry A., Terrasse C. Ubu Roi: texte et musique (Fac-simile autographique). Paris: Mercury de France, 1897. 220 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281020x> (дата обращения 27.02.2025).
- 11 LaBelle M.M. Alfred Jarry, Nihilism and the Theater of the Absurd. New York: New York University Press, 1980. 194 p.
- 12 Legrand M.É., dit Franc-Nohain. Poème autographe signé intitulé "La complainte de Monsieur Benoît" et dédié à Coquelin Cadet. 1898 // Librairie Le Feu Follet – Edition-Originale.com. URL: <https://m.edition-originale.com/en/literature/poetry/franc-nohain-poeme-autographe-signé-intitulé-la-1898-83429> (дата обращения 27.02.2025).
- 13 Ludwig S. Jane Avril (1893): Die Inversion der Tänzerinfotografie // Ludwig S. Tanzbilder Und Bildbewegungen: Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts Und Die Darstellung von Bewegung Im Bild. Bielefeld: Verlag, 2021. S. 73–118.
- 14 Murray G.B. Music Illustration in the Circle of Bonnard: From Naturalism to Symbolism // Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art / P.D. Cate, G.B. Murray, R. Thomson. Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries, 2000. P. 60–83.
- 15 Roob A. The History of Press Graphics. 1819–1921. Taschen, 2023. 604 p.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

- 16 The Nabis and the Parisian Avant-garde: Catalogue of an Exhibition at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum / Ed. by P.E. Boyer. New Brunswick: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1988. 197 p.
- 17 The Spirit on Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant Garde, 1875–1905 / Ed. by F.D. Cate, M. Shaw. New Brunswick: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1996. 249 p.

References:

- 1 Kuzovchikova T.I. *Teatral'nye ehksperimenty Monmartra na rubezhe XIX–XX vekov* [Theatrical Experiments of Montmartre at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. St. Petersburg, Izdatel'skii Dom "Giperion" Publ., 2024. 224 p. (In Russian)
- 2 Martynova D.O. "Zhizn' v kafe-kontserte: izuchenie нравов" 1894 goda E. Uvrara i L. Uri: rol' muzyki i audiovizualizatsii vo frantsuzskoi industrii zrelishch vtoroi poloviny XIX veka ["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)
- 3 Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. *Répertoire des Pantins*. Brochures 1–9. Paris: Mercure de France, 1898. 74 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q> (accessed 30.01.2025).
- 4 Cahn I. Bonnard / Vuillard. Les affinités électives. *Bonnard-Vuillard: La donation Zeïneb et Jean-Pierre Marcie-Rivière*, textes G. Cogeval, I. Cahn, L. Jarbouai. Paris, Musee d'Orsay, Flammarion, 2010, pp. 73–82.
- 5 *Catalogue générale de la librairie française*, eds. O.H. Lorenz, D. Jordell. Periode de 1900 A1905. Paris, Lorenz, 1908. Reprinted with the permission of Librairie Hachette, Paris. Nendeln, Kraus Reprint LTD, 1968. Vol. 18. 24 p. Available at: https://archive.org/details/catalogue-general-librairie-fr_1900-1905_18_a-h (accessed 27.02.2025).
- 6 Coombes R. Maurice Denis's The History of Music: Allegorising Cultural Tradition in Early Twentieth-Century France. *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*, eds. A. Baldassarre, A. Teniswood-Harvey. Wien, Hollitzer Verlag, 2023, pp. 395–421.
- 7 Coombes R. The Sounding Body in the Musical Illustrations of Maurice Denis and Pierre Bonnard. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 2023, vol. 48, pp. 147–172.
- 8 Dubbelboer M. 'Ubusing' Culture: Alfred Jarry's Subversive Poetics in the *Almanachs du Père Ubu*. Groningen, University of Groningen, 2009. 233 p. Available at: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/14647881/14complete.pdf> (accessed 27.02.2025).
- 9 Jarry A. Adventures in 'Pataphysics'. *Collected works of Alfred Jarry*, eds. A. Brothie, P. Edwards. Vol. 1. London, Atlas Press, 2001. 334 p.
- 10 Jarry A., Terrasse C. *Ubu Roi: texte et musique* (Fac-simile autographique). Paris, Mercury de France, 1897. 220 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281020x> (accessed 27.02.2025).
- 11 LaBelle M.M. *Alfred Jarry, Nihilism and the Theater of the Absurd*. New York, New York University Press, 1980. 194 p.
- 12 Legrand M.É., dit Franc-Nohain. Poème autographe signé intitulé "La complainte de Monsieur Benoît" et dédié à Coquelin Cadet. 1898. *Librairie Le Feu Follet – Edition-Originale.com*. Available at: <https://m.edition-originale.com/en/literature/poetry/franc-nohain-poeme-autographe-signe-intitule-la-1898-83429> (accessed 27.02.2025).
- 13 Ludwig S. Jane Avril (1893): Die Inversion der Tänzerinfotografie. Ludwig S. *Tanzbilder Und Bildbewegungen: Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts Und Die Darstellung von Bewegung Im Bild*. Bielefeld, Verlag, 2021, ss. 73–118.
- 14 Murray G.B. Music Illustration in the Circle of Bonnard: From Naturalism to Symbolism. *Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery*

of Art, P.D. Cate, G.B. Murray, R. Thomson. Washington, National Gallery of Art, London, Lund Humphries, 2000, pp. 60–83.

- 15 Roob A. *The History of Press Graphics*. 1819–1921. Taschen, 2023. 604 p.
- 16 *The Nabis and the Parisian Avant-garde: Catalogue of an Exhibition at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum*, ed. P.E. Boyer. New Brunswick, Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1988. 197 p.
- 17 *The Spirit on Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant Garde, 1875–1905*, eds. F.D. Cate, M. Shaw. New Brunswick, Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1996. 249 p.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

УДК 75.047

ББК 85.143; 85.147

Хаирова Валентина ШайхитдиновнаНезависимый исследователь, 140002, Россия, Московская область,
Люберцы, Октябрьский пр-т, 29

ORCID ID: 0009-0001-4533-1642

hairova@mail.ru

Ключевые слова: Красноводск, Каспийское море, морской пейзаж,
В.Я. Павлоцкий, Туркменистан, вторая половина XX века

Хаирова Валентина Шайхитдиновна

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-240-263

Для цит.: Хаирова В.Ш. Зарождение и развитие жанра морского
пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 240–263.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-240-263>.

For cit.: Khairova V.Sh. The Origin and Development of the Seascape
Genre in Turkmenistan: The Works of V.Ya. Pavlotsky. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 240–263.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-240-263>. (In Russian)

Khairova Valentina Sh.Independent Researcher, 29, Oktaybrsky Av., Lyubertsy, Moscow region,
140002, Russia

ORCID ID: 0009-0001-4533-1642

hairova@mail.ru

Keywords: Krasnovodsk, Caspian Sea, seascape, V.Ya. Pavlotsky,
Turkmenistan, second half of the 20th century**Khairova Valentina Sh.**

The Origin and Development of the Seascape Genre
in Turkmenistan: The Works of V.Ya. Pavlotsky

Аннотация. Среди богатой по тематике ландшафтной живописи туркменских художников изображение Каспийского моря, являющегося частью западной территории Туркменистана, занимает уникальное место, хотя местные произведения в жанре морского пейзажа до сих пор остаются малоизученными искусствоведами. Целью исследования стало заполнение данной лакуны и выявление крупных представителей туркменского искусства, оставивших свой след в разработке этого сложного жанра. Одним из первых обратился к марине уроженец Ашхабада, выпускник Одесского художественного училища В.Я. Павлоцкий (1925–2016). Свои начальные шаги в туркменском искусстве он сделал как пейзажист, часто работая в расположенном на побережье Каспийского моря Красноводске (ныне Туркменбаши). Морская тематика находит продолжение не только в пейзажных, но и в жанровых и портретных полотнах художника. Впоследствии Павлоцкий разнообразит выбранную им когда-то иконографию, вводя образ Каспия в социум производственной проблематики советской живописи, поэтому в наследии зрелых лет присутствуют и решенные в богатой по цветовому диапазону гамме индустриальные пейзажи. Как видится, именно увлеченность морем помогла В.Я. Павлоцкому найти в ранние творческие годы собственную манеру художественного высказывания, состояться в профессии, в последующие годы — привнесла в его остальное творчество необходимую философскую глубину и панорамность видения.

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Abstract. Among the thematically varied landscape paintings of Turkmen artists, the depiction of the Caspian Sea, which is part of the western territory of Turkmenistan, occupies a unique place, although the genre of seascapes is still little studied by art historians. The aim of the study was to fill this gap and identify major representatives of Turkmen art who left their mark on the development of this complex genre. The first reference to the marina is associated with the name of V. Ya. Pavlotsky (1925–2016), a native of Ashgabat and a graduate of the Odessa Art School. He made his initial steps in art as a landscape painter, often working in Krasnovodsk (now Turkmenbashi) located on the coast of the Caspian Sea. The marine theme found continuation not only in landscape, but also in genre and portrait paintings of the artist. Later Pavlotsky diversified the iconography he had once chosen, introducing the image of the Caspian Sea into the society of industrial problems of Soviet painting, so in the heritage of his mature years there are also industrial landscapes painted in harsh colours. Apparently, it was his fascination with the sea that helped V. Ya. Pavlotsky to find his own manner of artistic expression in his early years and to establish himself in his profession, and brought the necessary philosophical depth and panoramic vision to his other works in his later years.

Введение

Среди ключевых фигур туркменского искусства советского времени немало тех, за которыми стоит школа, в основном московская, ленинградская и ташкентская, щедро делившаяся с ними знаниями и поставившая основные профессиональные навыки. Творчество Владимира Яковлевича Павлоцкого (1925–2016) вписывается в иные стилистические рамки, не принадлежа четко определенному академическому канону. Его кисть на холсте создает особую ауру, вне зависимости от того, к какому жанру обращается: портрету, натюрморту, пейзажу, историческому или бытовому. В каждом из полотен мир художника удивительно узнаваем и завораживающе притягателен. Это сразу заметили искусствоведы, поэтому его имя много раз упоминалось в альбомах многочисленных выставок и в обзорных монографиях об искусстве Советского Туркменистана⁽¹⁾, к его живописи неоднократно обращались при проведении аналитических изысканий⁽²⁾, но рассмотрение темы Каспийского моря как отдельного феномена в рамках пейзажного наследия Павлоцкого впервые стало предметом исследования. Поэтому все приведенные в статье цитаты об увлечении Павлоцкого морем буквально по крупицам найдены во вступительных статьях к каталогам персональных выставок живописца, в основном посвященных полотнам военно-патриотической направленности и жанровым произведениям о жизни республики. В данной статье

выявляется художественная ценность марин, связанных с морем бытовых картин и портретов, сохранившихся в основном в частных собраниях. Работы этой тематики часто приобретались закупочной комиссией Художественного фонда СССР в Москве, но с 1991 года информации о наличии произведений Павлоцкого в каком-либо из музеев России имеется мало. В Туркменистане после расформирования музея изобразительных искусств в Туркменбаши его фонды были переданы в краеведческий музей областного центра Балканабада (ранее — Небит-Даг). О том, что картины художника находятся в его собрании, рассказывается в одной из статей туркменских искусствоведов⁽³⁾ без проведенного анализа, что только подчеркивает актуальность и необходимость разработки этой тематики для национального искусствознания.

Изображение Каспийского моря, являющегося частью западной территории Туркменистана, на картинах туркменских художников начинает появляться среди большого пласта пейзажной живописи только в середине XX века. При этом к рассмотрению произведений в жанре морского пейзажа искусствоведы, исследователи изобразительного искусства Туркменской ССР / Туркменистана, обращались исключительно редко. Целью исследования стало заполнение образовавшейся лакуны и выявление представителей туркменского искусства, оставивших свой след в разработке этого сложного жанра.

Начало творческого пути. Обращение к жанру морского пейзажа

Притяжение морской стихии всегда волновало В.Я. Павлоцкого, хотя изначально ничто не предвещало возникновения такой любви у глубоко «сухопутного» человека, уроженца знойного Ашхабада. С началом Великой Отечественной войны он почти подростком добровольно ушел на защиту Родины, воевал, освобождал Белоруссию, Польшу и Германию. Вернувшись с Победой домой, молодой человек, служивший на фронте авиатехником, выбрал для себя то единственное занятие, к которому испытывал сильное влечение, и в 1946 году

- (1) Попов П. Полувековой путь туркменского искусства // Искусство. 1967. № 7. С. 12–19; Живопись Туркмении / Авт.-сост. М.Н. Халаминская. М.: Советский художник, 1974. 125 с.; Изобразительное искусство Туркменской ССР / Авт. ст. и сост. О. Мухатова, К. Кураева, Н.Ю. Анурова, Н.Г. Бабикова, С. Овезбердыев. М.: Советский художник, 1984. 269 с.; Изобразительное искусство Туркменистана: Каталог выставки, посвященной 60-летию образования Туркменской ССР и 100-летию добровольного вхождения Туркменистана в состав России / Авт. вст. ст. И. Клычев, сост. кат. В. Артыков и др. М.: Советский художник, 1985. [20] с., [28] л. ил.; и др.
- (2) Владимир Яковлевич Павлоцкий. Живопись: Каталог выставки произведений / СХ СССР, СХ ТССР, Общество советско-польской дружбы.; вст. ст. В. Павлоцкого, А. Корзухина. М.: Советский художник, 1980. [35] с.; Владимир Павлоцкий. Живопись / СХ СССР, СХ ТССР, ЦДХ; сост. Н.Г. Прокофьева. М.: Советский художник, 1983. 38 с.; Владимир Павлоцкий. Живопись: Комплект открыток / Ред. Г.П. Конечна. М.: Советский художник, 1992. 14 откр. в обл.; Владимир Павлоцкий. Живопись, графика: Альбом / Сост. И. Павлоцкая. М.: Типография Международной ассоциации художников России, 1994. 48 с.; В. Павлоцкий: Живопись: Альбом / Сост. З. Павлоцкая. М.: Возрождение, 2004. 96 с. и др.

- (3) Сопиев А. Между Копетдагом и Каспием // Туркменистан. 2022. № 5–6 (206–207). С. 74–87. URL: https://www.turkmenistaninfo.ru/?page_id=6&type=article&elem_id=page_6/magazine_286/2358&lang_id=ru (дата обращения 20.04.2025).

поступил в художественное училище. Первыми его учителями стали известные туркменские педагоги Бяшим Нурали (1900–1965) и Музафар Данешвар (1910–1990).

Но судьба еще раз испытала Павлоцкого на верность профессии. В связи с разрушительным землетрясением 1948 года все занятия в Ашхабаде были прекращены. Прошедший с ним военными дорогами однополчанин-одессит, узнав о трагедии, пригласил товарища к себе. По путевке Управления по делам искусств Туркменской ССР юноша продолжил обучение у педагогов Вячеслава Васильевича Токарева (1917–2001) и Леонида Евсеевича Мучника (1896–1966) в Одесском художественном училище, которое окончил в 1951 году. Он вспоминал: «...время-то было непростое — “ждановские” постановления, борьба с космополитами, грозный скрежет “железного занавеса”. В Москве, в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, разместились подарки “отцу народов”. Это, конечно, было важнее, чем шедевры мировой живописи. В училище искусствовед Копылов “подпольно” рассказывал о французских импрессионистах. Мне было двадцать пять, когда я впервые увидел работы Сезанна» [Глебова, 1993, с. 3]. Проработав один год в Киеве, молодой живописец возвращается в Туркменистан.

Весь полученный опыт на непростом пути к искусству отразился на становлении творческого видения Павлоцкого. Надо сказать, что первым к маринам с начала 1950-х годов эпизодически обращается маститый ашхабадский график и живописец, представитель старшего поколения Г.Ф. Бабилов (1911–1993). Чуть позже него к изображению моря приступил молодой выпускник Одесского художественного училища Павлоцкий, который и составил себе славу основателя жанра морского пейзажа в туркменском изобразительном искусстве. Именно у него «...возникает собственно пейзаж-картина, которая отличается от пейзажного этюда, “написанного на основе мимолетных впечатлений, большей содержательностью, строгой продуманностью, тематической и композиционной цельностью, а следовательно, и более действенной силой художественной выразительности”» [Саламзаде, 2018, с. 9]. Изданный московским издательством в 1972 году набор художественных открыток «Красноводск» состоит из городских видов, морских пейзажей и работ на производственную тематику Г.Ф. Бабилова, В.Я. Павлоцкого и С.Г. Бабилова.

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Надо отметить, что поступательное развитие туркменской живописи лишь к 1960-м годам позволило говорить о формировании национальной художественной школы. Узбекский искусствовед Н. Ахмедова отмечает два вектора обновления искусства Центральной Азии того времени. Если первый, по ее мнению, связан с возвращением в контекст национального искусства достижений 1920–1930-х годов, то второй шел от творческого импульса молодых художников, окончивших художественные вузы Москвы и Ленинграда. «Их пластические поиски проходили на основе интерпретации традиций народного искусства и опыта европейского модернизма. Важные изменения начали происходить в живописи уже в конце 1950-х гг., которые стали преддверием подъема национальных школ в 1960-е. <...> В конце 1950-х гг. в туркменской живописи... прослеживаются попытки выйти из круга привычных тематических схем и нормативной эстетики» [Ахмедова, 2022, с. 70–71]. В искания туркменским искусством своей самобытности вполне вписывается поиск новых тем и жанров, совпавший с желанием молодого художника работать над морскими пейзажами.

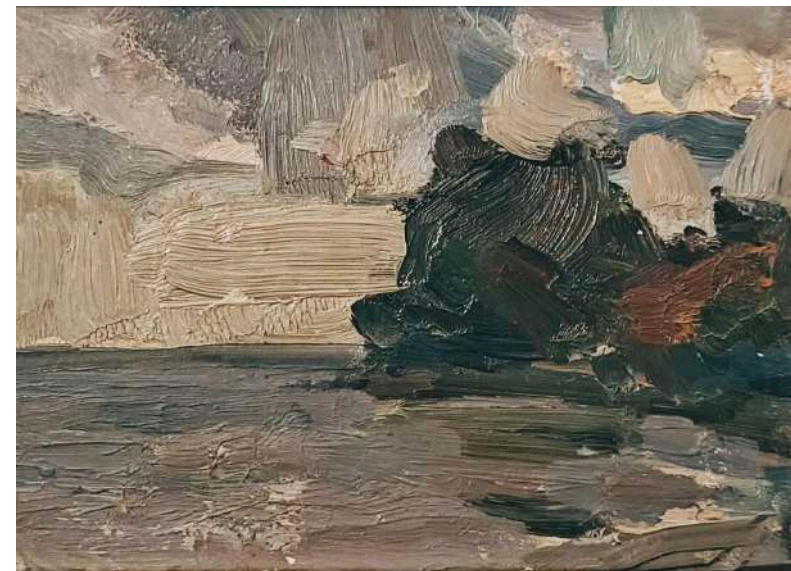
Павлоцкий часто приезжал из Ашхабада в расположенный на побережье Каспийского моря Красноводск (ныне Туркменбаши), чувствуя потребность продолжать начатые в Одессе поиски средств художественной выразительности (во время учебы ему и его однокурсникам приходилось выполнять много пленэрных работ, связанных с изображением Черного моря, что привело к увлечению именно таким видом пейзажа). Красноводск с его набережной, пирсом, портальными кранами, пришвартованными кораблями становится своеобразной «творческой мастерской» Павлоцкого. Художник не просто писал, оставаясь с этюдником на берегу. Одно время он жил в старом заброшенном баркасе, часто выходил с рыбаками в море, впитывая атмосферу величавой красоты и причастности к покорению морской стихии. Это стало важным моментом в становлении его творческого метода, продолжением стилистических экспериментов, потому что именно «взгляд на натуру с суши и взгляд с палубы корабля обуславливает особенности ее восприятия, а затем и особенности ее реализации в произведении морского пейзажа береговыми (условно) художниками и художниками-моряками» [Капинус, 2020, с. 68].

Владимира Павлоцкого, в недавнем прошлом — молодого фронтовика, притягивали те вечные ценности, которые дает проникновение в гармонию природных явлений. Возможно, именно наблюдение за разрушительной силой войны, катастрофическими последствиями землетрясения заставляло его в 1950-е годы вновь и вновь обращаться к живописанию водной стихии, открывать в ней величественность и силу, покой и драматизм. Британским ученым Кеннетом Кларком в его известном труде «Пейзаж в искусстве» приведен «...фрагмент из Траэрна, часто цитируемый, но так и не утративший актуальности: “Вы не насладитесь миром по-настоящему до тех пор, пока море само не потечет по вашим жилам, пока не облачитесь в небеса и не коронуетесь звездами... и еще, вы не насладитесь миром по-настоящему до тех пор, пока не возлюбите радость наслаждения им настолько, что искренне взалкаете убедить и других им наслаждаться”» [Кларк, 2020, с. 172]. Это перерождение и произошло с Владимиром Павлоцким. Здесь, на западной окраине Туркменистана, появились многие его работы в жанре камерного лирического морского пейзажа, вскоре принесшие ему заслуженную славу и членство в Союзе художников СССР (1957), где он сразу пополнил секцию маринистов.

Изучение и выявление им тайны живописной притягательности морских красот никогда не прекращалось. Вплоть до 1970-х годов в обзорных искусствоведческих статьях, посвященных искусству Туркменистана, отмечали его марины: «Тонко чувствуя соотношения красок, он разыскивает и облюбовывает свои пейзажи и, очарованный ими, приступает к живописанию. И вот картина с незамысловатым порой уголком природы становится произведением, в котором художник предлагает нам свои эстетические ощущения, свои мысли — и мы их принимаем» [Кордыш, 1968, с. 3]. В каждом произведении ощущаешь тонкую, ненавязчиво высказанную любовь к морю, главному «герою» его пейзажной живописи. Он одушевлял стихию, соотносил с ней свои размышления («Каспий хмурится», 1953, частное собрание, и др.). Художник еще только искал свой почерк, нащупывая в бытующем тогда реализме специфический колористический и линейный импульс, позволивший ему в дальнейшем занять особое место в туркменском искусстве.

Несколько раз в году в течение многих лет Владимира Яковлевича можно было встретить с этюдником в расположенных в прибрежной

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого



Ил. 1. Павлоцкий В.Я. Каспий хмурится. 1953. Картон, масло. 18×13 см. Собрание семьи художника, Ашхабад

Fig. 1. Pavlovsky V.Ya. The Caspian Sea Thickens. 1953. Oil on cardboard. 18×13 cm. Collection of the artist's family, Ashgabat

полосе Каспийского моря местах отдыха Аваза, Кызыл-Су, на улицах Красноводска, в порту, на нефтезаводе. Павлоцкий создает большое количество морских пейзажей, лирических и в то же время проникнутых суровой романтикой. Он использует все многообразие интерпретаций своей любимой темы: море как стихия, море как вид окружающего человека пространства, море как фон и среда пребывания человека, море как отражение его деятельности. Но в его визуальном восприятии чувствуется не только композиционная, колористическая, но и прочная философская связь между ветром и морем, светом и водой, сушей и водной гладью, человеком и стихией. В полотне «У моря» (1960, Валуйский историко-художественный музей, Валуйки) художник показывает не просто отдельно выбранную им часть побережья, а прослеживает взаимосвязь моря и других природных объектов. Все здесь «сцеплено», связано: и пасмурное небо с тонкой клинообразной полоской светлого облака, и темная линия теряющейся в предвечерних сумерках суши, и сине-зеленая гладь играющего волнами с брызгами

пены прозрачного моря. Даже крыши навесов и вертикальные столбы заброшенной линии электропередач вносят свою лепту в создание определенного настроения. Искру жизненности в эту вечную тему взаимодействия сил природы и человека добавляет только яркое красное пятнышко туркменского платья среди темных силуэтов находящихся на берегу жителей.

А.А. Шестимиров в своем хрестоматийном исследовании «Морской пейзаж» подразделяет творения маринистов на шесть жанровых подгрупп: 1) штиль; 2) волнение на море: волны, прибой, буря; 3) кораблекрушение; 4) море и солнце; 5) лунная ночь на море; 6) история мореплавания, морских сражений и кораблестроения [Шестимиров, 2005]. Богатый военный опыт и наблюдение за катастрофическими последствиями землетрясения отвратили Павлоцкого от желания изображать кораблекрушения и сражения. Его тянет к штилю, стабильности или поиску сопряжений во взаимоотношениях между морем, ветром и солнцем.

Художник изображает в основном виды спокойного моря с кораблями у причалов, небольшими рыбацкими баркасами на берегу или, в редких случаях, рассекающими водное пространство катерами. Считается, что «у мастеров реализма лодка, как и многие другие принадлежности быта, обычно написана или зарисована в деталях, но эта закономерность имеет немало исключений: не менее выразительны и точны по создаваемому впечатлению лодки, написанные одной-двумя линиями, передающими и напряженность ее очертаний, и присущую ей статику или динамику, и масштаб...» [Самохин, 2023, с. 461–462]. Легкие формы судов, выполненные тремя-четырьмя крупными мазками, позволившими передать их очертания и материальность, встречаются и в немногочисленной жанровой живописи Павлоцкого, но чаще являются фрагментом пейзажной картины. Художник в отображении лодок и кораблей со временем старательно уходит от реализма, приближаясь к другому, эмоциональному и более драматическому регистру, как в наполненных философией глубокого символизма полотнах «Рыбачьи лодки» (1965, частное собрание), «Плавбаза» (1966, частное собрание) и «Камни на берегу Каспия» (1970, частное собрание).

С годами любовь Павлоцкого к изображению морских судов в пейзажах помогает ему в поисках своего лаконичного стиля

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого



Ил. 2. Павлоцкий В.Я. У моря. 1960. Картон, масло. 35×51,5 см. Валуйский историко-художественный музей, Валуйки

Fig. 2. Pavlotsky V.Ya. By the Sea. 1960. Oil on cardboard. 35×51.5 cm. Valuyki Historical and Art Museum, Valuyki

и образной манеры художественного высказывания. Если в картинах «Лодки на берегу» (1955, частное собрание), «У берегов Челекена» (1957, частное собрание), «Тихий день на Каспии» (1964, частное собрание), «Рыбачьи лодки» (1965, частное собрание) и множестве других еще ощутима некоторая пленэрность, то в более поздних пейзажах, таких как «В мирной гавани» (1969, частное собрание), «Паром» (1969, частное собрание)⁽⁴⁾, «Сети на берегу» (1970, частное собрание), «Сейнера» (2000, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), появляется монументальная завершенность и отчетливая эмоциональная насыщенность. Эти свойства особенно проявились в холсте «У мирных берегов» (1965, Музей изобразительных искусств Туркменистана имени Сапармурата Туркменбаши

(4) Изображение входит в состав набора художественных открыток «Красноводск» (М.: Советский художник, 1972).

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане:
творчество В.Я. Павлоцкого



Ил. 3. Павлоцкий В.Я. У мирных берегов. 1965. Холст, масло. 86×112 см. Музей изобразительных искусств Туркменистана имени Сапармурата Туркменбаши Великого, Ашхабад. Источник: https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/2015/06/blog-post_13.html
Fig. 3. Pavlotsky V.Ya. On Peaceful Shores. 1965. Oil on canvas. 86×112 cm. Saparmurat Turkmenbashi Fine Arts Museum of Turkmenistan, Ashgabat. Source: https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/2015/06/blog-post_13.html

Великого, Ашхабад). Яркий солнечный свет отражается в зеркале водной глади, потревоженной стремительно пронесшимися и оставившими белый пенящийся след пограничными катерами, а на переднем плане рядом с вытасненными на берег баркасами рыбаки неторопливо заняты починкой сетей. Передающая колористическими средствами ощущение знойного, застывшего покоя картина отличается оригинальностью ритмической композиции, выраженной в линейной связи между силуэтами лодок, натянутых рыболовных сетей и находящихся в тени людей.

На пути к зрелому мастерству в таких работах 1970-х годов, как «Аваза» (1970, частное собрание), «Тишина» (1970, местонахождение неизвестно), «Регата» (1971, местонахождение неизвестно), художника, кроме решения изобразительных задач в лучших традициях пленэрной живописи, продолжает интересовать углубленное



Ил. 4. Павлоцкий В.Я. Аваза. 1970. Картон, масло. 50×70 см. Собрание семьи художника, Москва
Fig. 4. Pavlotsky V.Ya. Awaza. 1970. Oil on cardboard. 50×70 cm. Collection of the artist's family, Moscow

постижение философского начала в воспевании величия и вечности окружающего мира. Как считает известный туркменский искусствовед П. Попов, «...в этих пейзажах есть что-то от Рериха и Кента в подходе к природе, в стремлении художника к глубокому обобщению ее смысла». [Попов, 1976, б/н]. В полотне «Аваза» самому морю отдана лишь узкая синяя линия на горизонте, побережье на картине почти утеряно: весь передний план решен широкими мазками одной белой краски с небольшими пятнами серого цвета. Широкая, занимающая больше половины холста полоса морской пены в своем изобилии брызг не смогла преодолеть устойчивую преграду из темных камней на берегу. Чуть намеченной горизонтали пирса композиционно и колористически противостоит вертикаль из стоящих спиной к зрителю девочки и женщины в яркой одежде. Простор и мощь белесой от пены водной стихии сродни другой разновидности природного

ландшафта Туркменистана — пустыне, такой же белой под знойным палящим солнцем. И вкрапления охры только подчеркивают это родство и символическую перекличку.

Павлоцкий продолжал свои поиски в жанре морского пейзажа, почти всегда используя горизонтальный формат картины (специально поддерживающий жанр марины) и добиваясь отточенности и глубины высказывания. Разнообразие он находит в формальном плане, следуя от тонких фиксаций состояния атмосферы и цвета к лаконичному синтезу обобщенных форм и условных цветовых субстанций. Казалось бы, Павлоцким в сотне полотен за столько лет все уже сказано и написано, но он находит новые приемы и живописные средства для своего колористического повествования кистью на холсте. При множестве исполненных произведений он сохраняет единство манеры в изображении моря и умении передать пульс его жизни, всегда разный. Причиной, вероятно, является то, что художник отражает стихию через свое эмоциональное состояние любви и восхищения морем: его полотна — это яркий результат взаимодействия субъективного и объективного. В морских пейзажах Павлоцкого субъективное и объективное нераздельны, они взаимодействуют, дополняют друг друга таким образом, что субъективность оказывается подчиненной объективности [Ян, 2019, с. 164].

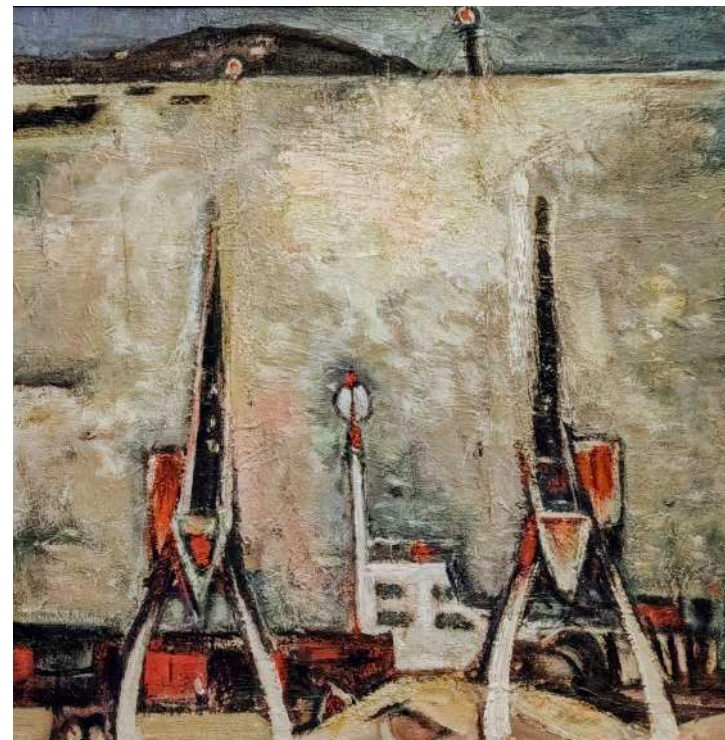
Развитие В.Я. Павлоцким жанровых вариаций темы

Впоследствии художник разнообразит выбранную им когда-то иконографию, обращаясь к изображению современного ритма жизни и вводя образ Каспия в социум производственной проблематики советской живописи. В наследии зрелых лет Павлоцкого присутствуют не только работы в жанре марины, но и интегрированные в нее индустриальные виды — решенные в разнообразной цветовой гамме многочисленные интерпретации «Красноводского нефтеперегонного завода» (1972, Музей изобразительных искусств, Комсомольск-на-Амуре), «Нефтезавода» (1975, Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону), «Красноводской ТЭЦ» (1976, Государственный музей Востока, Москва). Субъективность отношения художника к изображаемому проявляется в выборе уже квадратного формата полотен, колористическом лаконизме,

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Ил. 5. Павлоцкий В.Я. Красноводский порт. 1976. Холст, масло. 55×55 см. Собрание семьи художника, Москва

Fig. 5. Pavlotsky V.Ya. The Port of Krasnovodsk. 1976. Oil on canvas. 55×55 cm. Collection of the artist's family, Moscow



минимализме в использовании линии. В одной из вариаций картины «Красноводский порт» (1976, частное собрание) возносятся ввысь вертикальные ритмы двух портовых кранов, но больше половины холста отдано зыбко искрящемуся морю, которое здесь соотносится с воздушной стихией: «море» = «небо». Колорит произведения построен на активном звучании белого и черного с вкраплением ярких красных пятен.

Но и в жанре портрета, который всегда интересовал Павлоцкого, немало работ художника посвящено изображению покорителей водных просторов на фоне моря. В 1960–1970-е годы он писал «Рыбаков Каспия» (1967, местонахождение неизвестно), военных моряков («Капитан Владимир Потехин», 1970, местонахождение неизвестно; «Портрет старшины 1-й статьи Гарусова», 1970, местонахождение неизвестно; «Матрос Юра», 1971, частное собрание; «Каспиец», 1972,

местонахождение неизвестно⁽⁵⁾). Интерес к личности и отображению суровой красоты природы органично вошел в его субъективную эстетику темы совместного труда и борьбы со стихией. Хотя все его герои разнятся и возрастом, и характером, объединяющим началом служит уважительное отношение автора к выбранной ими профессии.

Морской мотив находит продолжение и в других жанровых полотнах художника, в которых он ищет новые композиционные и стилистические решения. Начатая еще в 1960-е годы тема изображения жизни пограничников «...постепенно наполняется духом суровости и напряжения. Картина 1971 года “Морские рубежи” построена так, что темная огромная скала на первом плане и силуэт военного корабля за ней замыкают треугольный просвет морского пейзажа с парусными яхтами. Сама композиция, можно сказать, убедительно доказывает идею неприступности рубежей Родины» [Пугачева, 1992, с. 23]. Павлоцкий использует широкие возможности патриотической проблематики для представления своего видения совсем другого моря, символически помогающего защитникам Отчизны и нетерпимого к ее врагам.

Не избегал «портретирования» и сам портовый город, запечатленный Павлоцким во множестве произведений, таких как «Красноводский мотив» (1969, частное собрание)⁽⁶⁾, «Красноводск. Улица Чапаева» (1970, частное собрание)⁽⁷⁾, «Улица в Красноводске» (1972, местонахождение неизвестно), «Красноводск» (1976, местонахождение неизвестно). Небольшой уютный городок, на несколько десятилетий ставший его вторым домом, показан всегда в теплой тональной гамме, с большой лиричностью и неравнодушием.

(5) Об этих картинах известно только из каталогов выставок и из газетных статей. В.Я. Павлоцкий входил в комиссию Союза художников СССР по оказанию шефской помощи армии и флоту и проводил большую работу по патриотическому воспитанию. Свои произведения он часто дарил, способствуя созданию музеев в воинских частях, и в частности в Управлении пограничных войск Туркменской ССР в Ашхабаде (музей ныне расформирован).

(6) Изображение входит в состав набора художественных открыток «Красноводск» (М.: Советский художник, 1972).

(7) Изображение входит в состав набора художественных открыток «Красноводск» (М.: Советский художник, 1972).

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Любовь художника к городу была взаимна. Красноводск и его окрестности подарили ему множество сюжетов и знакомств, позволили овладеть новыми колористическими навыками. Павлоцкий не только воспел в своих полотнах любимое Каспийское море и город на его берегу, но и смог отблагодарить красноводчан, инициировав в конце 1970 года открытие первой картинной галереи современного искусства в местном Дворце культуры, самолично собрав по всему Советскому Союзу и доставив работы (его собственные произведения составили большую часть экспозиции).

Своеобразие пейзажей, портретов, жанровых картин Павлоцкого характеризуется отказом от детальной проработки, на его взгляд, несущественных частностей, движением крупных тональных масс и чередованием сгруппированных им цветовых пятен — эти черты получают развитие и в последующие годы. Для его холстов свойственно утверждение принципа ритмических согласований объемов наряду с обобщенностью рисунка.

Способность придать станковым произведениям черты монументальности привела к появлению у Павлоцкого в Красноводске заказов на дизайнерские произведения. Именно с этим городом связаны экспериментальные поиски в новых для него видах искусства, как, например, создание обновленного, советского герба города. Хотя история его разработки начинается с 1903 года, в свое время герб не был одобрен. Утвержденный же дореволюционный герб датировался 1908 годом и описывался так: «В червленом щите серебряный пояс, обремененный навьюченными натуральными верблюдами. Пояс сопровождают: сверху золотая звезда о шести лучах, снизу свернувшаяся в кольцо таковая же рыба. В вольной части щита — герб Закаспийской области. Щит украшен серебряной трехбашенной короной о трех зубцах и окружен двумя якорями, соединенными Александровской лентой» [Дурдыев, 1983, с. 10]. В изображении герба отразилось значение города как морских ворот в Среднюю Азию и важного торгового центра, а также ключевого военно-административного поселения Российской империи.

Но время изменилось, как изменилась роль Красноводска на карте природных ресурсов и промышленного потенциала Советского Туркменистана. Поэтому понятно желание мастера к столетию города отобразить новую реальность, введя в систему координат

созданного им в 1969 году герба символ индустриального могущества республики — изображенную в серебре установку по перекачке газа, задавшую тон лаконизму цветового решения. Близость к морю и порту выразилась в образе чайки на голубом фоне над изображением двух рядов волн. Нижняя часть герба зиждется на ленте со стилизованным туркменским орнаментом с вкраплением красного цвета. Простота семантики и ее доступность сразу предопределили успех выполненного художником эскиза.

В оптическом ракурсе марин Павлоцкого всегда находилось место и черноморским видам, и изображениям Красного моря, балтийским и норвежским морским пейзажам, наполненным совсем другим воздухом, другим солнцем, другими цветовыми отношениями. При этом «он находит, казалось бы, странное сходство между ее [Прибалтики] прибрежными дюнами и барханами туркменских пустынь, замечает ту же, что на Каспии, извилистую кромку морского песка. Однако в прибалтийских пейзажах колорит более насыщен медовыми, сочными цветами. Таков «Янтарный берег» (1971) с динамичными очертаниями сосен и дюн» [Пугачева, 1992, с. 15]. Но в картинах Павлоцкого «Домик в Гурзуфе. Крым» (1998, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), «Яхта» (1998, частное собрание), «Гурзуф. Бухта Чехова» (2002, частное собрание), «Лодки» (2004, частное собрание), «Дюны» (2004, частное собрание) и нескольких видах Яффы меняется не только окружающий антураж, но и цвет самого моря. Художник привлекает более холодные тона для описания воды северных широт, используя многочисленные оттенки серого диапазона палитры. В черноморских пейзажах в воде явственно ощущается наполненность нюансами зелени, теплым светом, не таким иссушающим зноем, как у туркменских берегов или на побережье Красного моря.

Павлоцкий никогда не забывал о родном Каспии, вновь и вновь возвращаясь к его изображению. Он создает разные по эмоциональной образности полотна, еще с ранних лет творчества отчетливо понимая, что точная скалькированная художественная имитация моря никогда не приведет к созданию по-настоящему достойной работы (именно поэтому так сложен путь мариниста). Под кистью талантливого живописца благодаря такому подходу к изображению морской стихии пейзаж становится произведением искусства и предметом интереса со стороны зрителей и искусствоведов.

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого



Ил. 6. Павлоцкий В.Я. Яффа. Красный город. 2000. Холст, масло. 60×80 см. Собрание семьи художника, Москва

Fig. 6. Pavlotsky V.Ya. Jaffa. The Red City. 2000. Oil on canvas. 60×80 cm. Collection of the artist's family, Moscow

Э. Пугачева почти тридцать лет назад заметила, что «холст “На берегу моря” (1982) подвел итог стилистическим поискам, которые ведутся в последние годы особенно интенсивно. В нем художник достиг той меры обобщенности, к которой он всегда стремился. Пологие, плавные очертания небольшого заливчика и уходящая до горизонта морская гладь ассоциативно вызывают мысль о необъятном, о вечном. Каждая человеческая фигура на песчаной косе написана, по существу, единым мазком, прерванным лишь горизонтальной линией косы и продолженным с еще большей свободой в зыбкости отражения. Какое-то интуитивно-целостное осознание природы, времени, ритма человеческой жизни передано самыми минимальными средствами в этой скромной, лишенной внешних эффектов композиции» [Пугачева, 1992, с. 61]. Но поиски стилистического языка, к счастью, не закончились. Художник еще много лет сохранял и приумножал свои колористические и композиционные находки, оставаясь всегда современным и вневременным живописцем.

Заключение

Туркменские художники, современники Павлоцкого, а также представители следующих поколений начиная с 1960-х годов обращались в своих творческих поисках к изображению моря. Каспий стал героем многих выдающихся полотен, в том числе и жанровых работ, связанных с производственной проблематикой. Но первым, пристально вглядевшимся в эту тему и заставившим говорить о появлении устоявшихся традиций, был В.Я. Павлоцкий. Увлеченность морем помогла ему найти в ранние годы свою собственную манеру художественного высказывания, состояться в профессии, в поздние годы — привнесла в его разнообразное по жанрам творческое видение необходимую философскую глубину и панорамность. При этом стоит отметить, что марины не составляли отдельную тему на нескольких персональных выставках художника, настолько многогранно его творчество. Но именно от своих первых полотен в жанре морского пейзажа, показанных в 1950 году в Москве, а затем в 1957 году в Ашхабаде на «Выставке художников Туркменистана, посвященной 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции»⁽⁸⁾, и выполненных впоследствии работ, он получил тот специфический колористический и линейный импульс, позволивший ему впоследствии создавать и лирические портреты близких, и суровые портреты советских и польских военных — защитников Родины, и яркие натюрморты с плодами туркменской земли, и проникнутые теплым светом городские и сельские пейзажи⁽⁹⁾.

- (8) Экспонировались полотна Павлоцкого «Красноводский залив» (1955), «Геологическая разведка» (1956), «В доке» (1956), «Вечереет» (1957), «Красноводский порт» (1957), «Каспий» (1957), «У берегов Челекена» (1957). Об их местонахождении в настоящий момент ничего не известно, информация взята из каталога «Выставка художников Туркменистана, посвященная 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» (Ашхабад, 1957. 8 с.).
- (9) Владимир Яковлевич Павлоцкий — заслуженный деятель культуры Польской Народной Республики (1979) и заслуженный деятель искусств Туркменистана (1989), член Международной федерации художников ЮНЕСКО (1995), лауреат премии Союза художников Туркменистана им. Бяшима Нурали (1998), народный художник Туркменистана (2011). За свои заслуги художник награжден почетной медалью Американского биографического института (2004), именной медалью «2000 выдающихся интеллектуалов XXI века» Международного Биографического Центра (I.B.C., Кембридж, 2005), Кавалерским крестом Ордена за заслуги перед Речью Посполитой (2005).

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Список литературы:

- 1 Ахмедова Н.Р. Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960–е годы) // Искусство Евразии. 2022. № 3 (26). С. 64–73. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912/1216> (дата обращения 20.04.2025).
- 2 Глебова Т. Уходящая натура // Туркменская искра. 1993. 10 марта. С. 3.
- 3 Дурдыев М. Герб дореволюционного Красноводска // Памятники Туркменистана. 1983. № 36. Вып. 2. С. 8–10.
- 4 Капинус А.Ю. Жанр «марина» и его разновидности в творчестве художников Приморского края // ИКОНИ. 2020. № 4. С. 63–72. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.4.063-072>. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44657668_95710885.pdf (дата обращения 25.04.2025).
- 5 Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. Н.Н. Тихонова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2020. 288 с.
- 6 Кордыш Е. Земля и море, раздумье и поиски // Туркменская искра. 1968. 11 февраля. С. 3.
- 7 Попов П. Владимир Павлоцкий // Владимир Павлоцкий: Каталог выставки / Сост. и автор вступ. ст. П. Попов. М.: Советский художник, 1976. Б/н.
- 8 Пугачева Э.Н. В. Павлоцкий: Альбом. М.: Советский художник, 1992. 64 с.
- 9 Саламзаде Э.А. Каспийское море в пейзажной живописи Азербайджана // Znanstvena misel journal. 2018. № 22. С. 9–14. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_36486144_35302560.pdf (дата обращения 15.04.2025).
- 10 Самохин А.В. Лодка как иконографический мотив и художественная метафора в живописи середины — второй половины XIX века // Academia. 2023. № 4. С. 457–467. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2023-4-1-457-467>. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2023/4/lodka-kak-ikonograficheskiy-motiv-i-khudozhestvennaya-metafora-v-zhivopisi-serediny-vtoroy-pолоviny-xix-veka> (дата обращения 05.04.2025).
- 11 Шестимиров А.А. Морской пейзаж: Русская и европейская живопись. М.: Белый город, 2005. 543 с.
- 12 Ян И. Философия морских пейзажей // Университетский научный журнал. 2019. № 49. С. 160–170. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_41245080_28719003.pdf (дата обращения 20.01.2025).

References:

- 1 Akhmedova N.R. Zhivopis' respublik Tsentral'noi Azii v poiskakh obnovleniya khudozhestvennogo yazyka (1960-e gody) [Painting of the Republics of Central Asia in Search of Renewal of the Artistic Language (1960s)]. *Iskusstvo Evrazii*, 2022, no. 3 (26), pp. 64–73. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.005>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912/1216> (accessed 20.04.2025). (In Russian)
- 2 Glebova T. Ukhodyashchaya natura [The Fading Nature]. *Turkmenskaya iskra*, 1993, March 10, p. 3. (In Russian)
- 3 Durdiev M. Gerb dorevolutsionnogo Krasnovodsk [Coat of Arms of Pre-revolutionary Krasnovodsk]. *Pamyatniki Turkmenistana*, 1983, no. 36, issue 2, pp. 8–10. (In Russian)
- 4 Kapinus A.Yu. Zhanr “marina” i ego raznovidnosti v tvorchestve khudozhnikov Primorskogo kraya [Genre “Seascape” and Its Varieties in the Work of Artists of Primorsky Region]. *IKONI*, 2020, no. 4, pp. 63–72. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.4.063-072>. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_44657668_95710885.pdf (accessed 25.04.2025). (In Russian)
- 5 Clark K. *Peizazh v iskusstve* [Landscape in Art], transl. from English N.N. Tikhonov. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2020. 288 p. (In Russian)
- 6 Kordysh E. Zemlya i more, razdum'e i poiski [Land and Sea, Reflection and Exploration]. *Turkmenskaya iskra*, 1968, February 11, p. 3. (In Russian)
- 7 Popov P. Vladimir Pavlotsky [Vladimir Pavlotsky]. *Vladimir Pavlotsky: Katalog vystavki* [Vladimir Pavlotsky: Exhibition Catalog], comp., author of intr. article P. Popov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976, without pag. (In Russian)
- 8 Pugacheva E.N. *V. Pavlotsky: Al'bum* [V. Pavlotsky: Album]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1992. 64 p. (In Russian)
- 9 Salazade E.A. Kaspiiskoe more v peizazhnoi zhivopisi Azerbaidzhana [The Caspian Sea in Landscape Painting of Azerbaijan]. *Znanstvena misel journal*, 2018, no. 22, pp. 9–14. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_36486144_35302560.pdf (accessed 15.04.2025). (In Russian)
- 10 Samokhin A.V. Lodka kak ikonograficheskii motiv i khudozhestvennaya metafora v zhivopisi serediny – vtoroi poloviny XIX veka [The Boat as an Iconographic Motif and Artistic Metaphor in Painting in the Middle and Second Half of the 19th Century]. *Academia*, 2023, no. 4, pp. 457–467. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2023-4-1-457-467>. Available at: <https://academia.rah.ru/magazines/2023/4/lodka-kak-ikonograficheskiy-motiv-i-khudozhestvennaya-metafora-v-zhivopisi-serediny-vtoroy-poloviny-xix-veka> (accessed 05.04.2025). (In Russian)
- 11 Shestimirov A.A. *Morskoi peizazh: Russkaya i evropeiskaya zhivopis'* [Seascape: Russian and European Painting]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2005. 543 p. (In Russian)
- 12 Yan I. Filosofiya morskikh peizazhei [Philosophy of Seascapes]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, 2019, no. 49, pp. 160–170. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_41245080_28719003.pdf (accessed 20.01.2025). (In Russian)

УДК 7091.4

ББК 85.36

Глушаков Ярослав Владимирович

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра теории музыки, Российская академия музыки им. Гнесиных, 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, 30–36
 ORCID ID: 0000-0002-0267-0599
 ResearcherID: O-2260-2017
 gloushakov@gnesis-academy.ru

Ключевые слова: Советский Союз, массовая песня, «Песня года», эстрада, телепроект, 1970-е годы, 1980-е годы, 1990-е годы

Глушаков Ярослав Владимирович

Телепроект «Песня года» (1971–1991): взгляд из будущего*

* Апробация материалов исследования состоялась на Международной научной конференции «Популярная музыка в искусствах и медиа второй половины XX – начала XXI века» (28 мая 2025 года, Государственный институт искусствознания, Москва).



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-264-299

Для цит.: Глушаков Я.В. Телепроект «Песня года» (1971–1991): взгляд из будущего // Художественная культура. 2025. № 4. С. 264–299. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-264-299>.

For cit.: Gloushakov Ya.V. TV Project 'Pesnya Goda' (Song of the Year): A Look from the Future. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 264–299. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-264-299>. (In Russian)

Gloushakov Yaroslav V.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Department of Music Theory, Gnesin Russian Academy of Music, 30–36, Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-0267-0599
 ResearcherID: O-2260-2017
 gloushakov@gnesis-academy.ru

Keywords: USSR, mass song, 'Pesnya goda' (Song of the Year), variety art, TV project, 1970s, 1980s, 1990s

Gloushakov Yaroslav V.

TV Project 'Pesnya Goda' (Song of the Year):
A Look from the Future**

** The materials of the research were presented at the International Scientific Conference "Popular Music in Arts and Media from the Second Half of the 20th Century to the Beginning of the 21st Century" (May 28, 2025, State Institute for Art Studies, Moscow).

Аннотация. Статья посвящена яркому артефакту советской массовой культуры — главному песенному телепроекту СССР, страны, в которой когда-то зародился один из самых демократичных жанров искусства — массовая песня. Развитие средств массовой коммуникации и технический прогресс, в частности телевидение, создали уникальные условия для трансформации этого жанра. Концепция телепроекта «Песня года» предусматривала ежегодное исполнение наиболее популярных песен уходящего года, а его трансляции в прайм-тайм (31 декабря или 1 января) обеспечивали максимальную аудиторию.

В статье анализируются концептуальные основы телепроекта, его репертуарный состав и структура, а также динамика изменений в течение его существования. В результате исследования выявляется роль «Песни года» в формировании советской массовой песни и тенденции ее трансформации, изменения в тематике песен и драматургии фестиваля. Полученные выводы дают возможность оценить последний этап развития жанра советской массовой песни, чей вековой путь подошел к своему завершению.

Abstract. This article is dedicated to the prominent artifact of Soviet mass culture — the main song television project of the USSR, a country where one of the most democratic genres of art — the mass song — was born. The development of mass communication tools and technological progress, particularly television, created unique conditions for the transformation of this genre. The concept of the TV project *Song of the Year* involved the annual performance of the most popular songs of the past year, with broadcasts during prime time (December 31 or January 1) ensuring maximum viewership.

The article analyzes the conceptual foundations of the project, its repertoire and structure, as well as the dynamics of changes throughout its existence. The results obtained allow for an assessment of the role of the *Song of the Year* project in shaping Soviet mass song and reveal trends in its transformation, noting changes both in the themes of the songs and festival dramaturgy. The conclusions drawn provide an opportunity to evaluate the final stage in the development of the genre of Soviet mass song, whose century-long journey has come to an end.

Введение

Предметом настоящего исследования является история и развитие главного песенного телепроекта Советского Союза «Песня года» в период с 1971 по 1991 год — двух последних десятилетий существования советского государства. За это время проект приобрел характерные черты и сформировал свой собственный облик. Основная задача исследования — выявить и проанализировать изменения в репертуаре, стилистические особенности и формат программы. Цель работы — проследить основные трансформации проекта, выделить ключевые факторы, вызывающие эти перемены, и понять их роль в формировании новых жанровых и стилистических направлений внутри проекта.

Обзор современной отечественной научной литературы показывает, что тема развития советской эстрады и тема телевизионных музыкальных программ получила некоторое освещение: отметим диссертацию «Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века» [Маевская, 2020] и монографию «Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох: 1980–1990-е» [Журкова, 2023]. Однако вопросы об изменениях формата телепроекта «Песня года» и их влиянии на отечественную массовую песню остаются недостаточно изученными, особенно в части анализа жанрового состава, сценического оформления и стилистических новаций в советский период существования проекта.

Исследование затрагивает важные аспекты, связанные с массовой культурой рассматриваемого периода. Актуальность работы обусловлена необходимостью более глубокого понимания происшедших в то время процессов, особенно в связи с развитием технического прогресса, в частности телевидения. Новизна заключается в комплексном подходе: анализе изменений внутри проекта «Песня года» с помощью методов контент-анализа, компаративного анализа и историко-стилистического исследования для выявления тенденций в развитии проекта. В работе используется системный разбор видеоматериалов телепередач, текстологический анализ песен, анализ сценических номеров, а также сравнительный метод для отслеживания динамики изменений.

Рождение проекта

Постепенное, но неумолимое завоевание телевидением господства в сфере трансляции массовой песни началось с появлением в эфире 7 апреля 1962 года⁽¹⁾ передачи «Голубой огонек» (первоначальное название «На огонек»). Сначала по субботам, а затем по праздникам 8 марта, 1 мая и в Новый год она в развлекательном формате «пришедших на огонек» интересных зрителю персон преподносила достижения страны в обрамлении музыкально-развлекательных номеров. В 1966 году вышла на экран передача «Кабачок 13 стульев». По контрасту с «Голубым огоньком» она высвечивала проблемы и недостатки советского общества. Для смягчения подчас едкой сатиры действие было перенесено в Польшу, что побудило создателей программы задействовать зарубежные песни на иностранных языках в качестве музыкальных пауз, используемых между сценками из жизни «панов», разыгрываемыми артистами Московского Театра сатиры.

К началу 1970-х годов популярность телевидения приобрела всеобщий характер: каждая вторая советская семья имела собственный телевизор [Симонов, 2013, с. 244], и на радио и телевидении выходил целый ряд программ, транслирующих песни. Они пользовались популярностью у телезрителей и радиослушателей, которые в том числе с помощью писем в редакции программ определяли песенный репертуар.

Характеристика выпусков

«Песня года — 71». Название родившегося песенного телепроекта в титрах — «Праздничный вечер в Останкине», время выхода в эфир — 1 января 1972 года в 22:00 по Первой программе ЦТ⁽²⁾. В дальнейшем традиция показывать данный проект на главном канале страны в самое

(1) Правда. 1962. 7 апреля. № 97 (15953).

(2) Песня года-71. URL: <https://rutube.ru/video/787678ae25386b0358b2e442f42d2b30> (дата обращения 02.10.2025).

ценное с точки зрения количества телезрителей время (1 января в вечернее время⁽³⁾) сохранится до 1991 года⁽⁴⁾.

Характеризуя отобранный для показа песенный материал, необходимо отметить его особенную окраску, контрастирующую с названием в титрах: за исключением «Марша веселых ребят» И. Дунаевского и «Взвейтесь кострами» С. Кайдан-Дешкина, все остальные песни скорее патетического, чем новогоднего праздничного характера. И это достигается не только использованием композиторами минорных тональностей, включая бодрую песню «Трус не играет в хоккей» А. Пахмутовой, но и интонационными особенностями мелодики песен, а именно частым употреблением авторами интонации малой секунды, дающей плачущий, «ламентозный» колорит. Характерно это как для скорбной баллады Я. Френкеля «Журавли», реквиема по русскому солдату «Алеша» Э. Колмановского, так и для лирических романсов — или в виде мелодической интонации, или в линии скрытого лада: «А где мне взять такую песню» Г. Пономаренко, «Ромашки спрятались» Е. Птичкина, «Свадьба» А. Бабаджаняна. А также для маршей «Не плачь девчонка» В. Шаинского, «Знаете, каким он парнем был» А. Пахмутовой.

Показателен и финал праздничного новогоднего вечера, в котором прозвучала «Баллада о бессмертии» О. Фельцмана. Эпичность концерта подчеркивается также возвышенным слогом стихотворных текстов песен. Души умерших солдат превращаются в журавлиный клин («Журавли», Р. Гамзатов); тяжелая женская участь нести на плечах тяготы послевоенного восстановления страны в условиях потерянного мужского населения воплощается в виде образа спрятавшихся и поникших цветов («Гляжу в озера синие», И. Шаферан); попытка описать чувства, в которых глубина женской любви сочетается со

(3) Время передач дается по телепрограммам, опубликованным в периодической печати: Правда. 1972. 1 января. № 1 (19509); Правда. 1972. 30 декабря. № 365 (19873); Правда. 1973. 29 декабря. № 363 (20237); Правда. 1974. 28 декабря. № 362 (20601); Правда. 1975. 27 декабря. № 361 (20965); Правда. 1976. 25 декабря. № 360 (21329); Правда. 1977. 24 декабря. № 358 (21693); Правда. 1978. 30 декабря. № 364 (22064); Правда. 1979. 29 декабря. № 363 (22428); Правда. 1980. 31 декабря. № 366 (22796); Правда. 1981. 26 декабря. № 360 (23156).

(4) Исключение составили 1983–1985 годы, когда трансляции были организованы в последние дни декабря, но также в прайм-тайм.

страстностью и скромностью, передается риторическим вопросом «А где мне взять такую песню?» (Г. Пономаренко).

Эпос пронизывает концерт и наполняет доминирующие в нем баллады, марши и романсы, а также эпизодично использованные танцевальные жанры: вальс, танго, твист, — и даже звучащую этнокомпозицию о магическом карпатском цветке «Червона рута» В. Ивасюка.

Наконец, певческая культура и исполнительский почерк артистов и коллективов, как и компоновка номеров программы, придают телеконцерту величественность, размах, торжественность. В начале и в финале концерта использованы масштабные произведения эпического содержания с привлечением хоровых коллективов, в точке золотого сечения — наиболее популярные песни «Мелодия» А. Пахмутовой, «Свадьба» и «Каким он парнем был». Акомпанирует в живом исполнении безупречно звучащий эстрадно-симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Ю. Силантьева. Академическую манеру исполнения и вокальное мастерство демонстрируют певцы Ю. Гуляев, И. Кобзон, М. Магомаев, Г. Ненашева, М. Пахоменко, Э. Хиль. Читают стихи поэты С. Островой, В. Харитонов, поэтесса М. Агашина. Окончательно облик высокого стиля формирует эталонное звучание Государственного академического русского народного хора имени М.Е. Пятницкого и Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио.

Эпичность песенного телепроекта как эстафетную палочку принимает «Песня года — 72»⁽⁵⁾, которая открывается грандиозным прологом с участием Образцового оркестра военно-морского флота СССР, Хора русской песни Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Московского хора молодежи и студентов, Ансамбля песни и пляски Московского военного округа и Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио.

По установленной на «Песне года — 71» традиции, вышедшие в финал песни представляют музыкальные редакции, к тому же, чтобы

(5) Песня года — 72. URL: <https://rutube.ru/video/60ec8abbfaf05576d24c9398008cc2a4> (дата обращения 02.10.2025).

подчеркнуть интерактивность конкурса, объективность выбора и «народность» телепроекта, они пригласили авторов стотысячного письма на этот концерт. Парад песен-лауреатов открывает «Я пою о Москве» С. Туликова на слова Ю. Полухина. В интерпретации А. Розума, которая характеризуется безупречной кантиленой и ровностью звуковедения, жанр «песни-славы» перерастает в оперную арию в стиле русских композиторов XIX века. Такое жанровое взаимодействие усиливает оркестровая и хоровая аранжировка партитуры песни, которая максимально использует возможности сольных инструментов, оркестровых групп, а также гармоничное тембральное соотношение хоровых партий. Завершает классический академический образ песни ее мастерское исполнение эстрадно-симфоническим оркестром и Хором молодежи и студентов под управлением дирижера Ю. Силантьева.

Заданной академической планке концерта соответствуют все последующие номера. При этом, несмотря на общее доминирование патетики, наблюдается жанровое разнообразие. В концертной программе звучат *романсы*: «Гляжу в озера синие» (музыка Л. Афанасьева, слова И. Шаферана), «Подари мне платок» (музыка Г. Пономаренко, слова М. Агашиной), «Полынь» (музыка А. Пахмутовой, слова Р. Рождественского); *попутная песня* «Увезу тебя я в тундру» (музыка М. Фрадкина, слова М. Пляцковского); *баллады*: «Верасы» (музыка И. Лученка, слова И. Скурко), «Ты и небо» (музыка А. Морозова, слова А. Азизова), «Благодарю тебя» (музыка А. Бабаджаняна, слова Р. Рождественского), «За того парня» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского); *вальсы*: «Юность» (музыка П. Бюль-Бюль оглы, слова Н. Добронравова), «Белая лебедь» (музыка А. Флярковского, слова Л. Дербенева); *ариш*: «Ты позови меня, Россия» (музыка В. Левашова, слова В. Харитоновой), «Ярославия» (музыка П. Аедоницкого, слова Л. Ошанина); *галоп* «Погоня» (музыка Я. Френкеля, слова Р. Рождественского); *полька* «Водограй» (музыка и слова В. Ивасюка); «Песенка крокодила Гены» (музыка В. Шаинского, слова А. Тимофеевского); *марши*: «Старый марш» (музыка Л. Лядовой, слова М. Владимова), «Песня остается с человеком» (музыка А. Островского, слова С. Острового).

Главной особенностью песенного вечера является появление на нем нового вида исполнителей: вокально-инструментальных ансамблей «Смеричка» и «Песняры». Их составы, в основе которых лежат ритм-секции (ударная установка, ритм, бас и соло гитары), продемонстрировали

новые пути развития песни. В прозвучавших номерах «Водограй» и «Касіў Ясь канюшыну» именно ритм занимает особое место.

«Песня года — 73»⁽⁶⁾ продолжает заданный курс на патетику и грандиозность: на этот раз в зале в качестве зрителей присутствуют приглашенные самодеятельные и профессиональные хоры и оркестры, которые в прологе концерта вместе с ходящими по залу Л. Лещенко, М. Магомаевым, В. Толкуновой, Э. Хилем исполняют фрагменты песен, демонстрируя при этом высочайший уровень хорового мастерства — чистоту интонации и слитность унисонов хоровых партий. Также продолжается традиция выступлений поэтов, читающих свои стихи между песенными номерами. Исполнительский стиль песен большинства номеров тяготеет к академической ариозности.

Среди жанров опять доминируют *баллады*: «Дрозды» (музыка В. Шаинского, слова С. Острового), «Разве тот мужчина» (музыка О. Фельцмана, слова Р. Гамзатова), «Сын России» (музыка С. Туликова, слова В. Харитоновой), «За того парня» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского), «Песня о далекой Родине» (музыка М. Таривердиева, слова Р. Рождественского), «Если б камни могли говорить» (музыка И. Лученка, слова Р. Рождественского), «Благодарю тебя» (музыка А. Бабаджаняна, слова Р. Рождественского), «Березовый сок» (музыка В. Баснера, слова М. Матусовского); *марши*: «Мы тоже советская власть» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Мгновения» (музыка М. Таривердиева, слова Р. Рождественского), «Счастливый день» (музыка В. Дмитриева, слова М. Рябинина), «Я люблю тебя, жизнь» (музыка Э. Колмановского, слова К. Ваншенкина), «Марш веселых ребят» (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача).

«Для души поют, а не для славы» — фрагмент поэтического текста «Дроздов» можно применить к лирическим номерам, в основе которых композиторы используют *романсы*: «Гляжу в озера синие» (музыка Л. Афанасьева, слова И. Шаферана), «Взрослые дочери» (музыка О. Фельцмана, слова Н. Доризо), «Серебряные свадьбы» (музыка П. Аедоницкого, слова Е. Шевелевой) — и *вальс*: «Одинокая

(6) Песня года — 73. URL: <https://rutube.ru/video/0fb850cd2d1e55f020b69627be470fe0> (дата обращения 02.10.2025).

гармонь» (музыка Б. Мокроусова, слова М. Исаковского), «Давно не бывал я в Донбассе» (музыка Н. Богословского, слова Н. Доризо).

Однако при всей традиционности концепции телепроекта, которой старательно придерживаются его организаторы, в «Песне года — 73» появляются новые особенности, которые впоследствии сыграют важную роль в его трансформации. Во-первых, вместо представителей теле- и радиоредакций в качестве жюри приглашаются известные музыкальные деятели, электронные СМИ представляет только редактор телепередачи «Музыкальный киоск» Э. Беляева. Таким образом, создаются условия для изменения первоначально заявленной интерактивности проекта, так как не только зрители, но и субъективное мнение определяет его участников.

Во-вторых, телепроект впервые транслируется в цвете. А для создания еще большей контрастности во время исполнения песни «Сын России» в зале гаснет свет. Этот же прием используется и в «Песне о далекой Родине», к тому же на киноэкране на заднике сцены демонстрируются параллельно с музыкой крупные планы В. Тихонова из телесериала «Семнадцать мгновений весны».

Значение этих нововведений заключается в неминуемом и логичном превращении первоначально снятого в телевизионном формате массового пения, в котором поющие зрители являются одновременно и его участниками, в телешоу, публика которого пассивно его созерцает. Выполняемая при этом функция постановочного света заключается в том, что постоянный свет в зале и на сцене во время выступления артистов является инструментом создания атмосферы общей сопричастности зрителей к происходящему и характерен для массовых мероприятий коллективного действия (богослужений, торжественных и церемониальных актов и т.д.). Затемненный зал и акцентированная светом эстрада, напротив, индивидуализирует просмотр: слушатель остается один на один с исполнителями и весь контент воспринимается им персонально.

Наконец, видеоряд, сопровождающий исполнение песни, возвращает ее восприятие к истокам звукового кино, так как именно симбиоз звука и изображения явился самым мощным инструментом внедрения песни в массовое сознание. Однако сейчас ее распространение происходит не в кинотеатрах, выполняющих функции массовых учреждений, а в индивидуальных квартирах.

«Песня года — 74»⁽⁷⁾ и «Песня года — 75»⁽⁸⁾ не внесли ничего нового в развитие телепроекта. Они также характеризуются грандиозными хоровыми исполнительскими составами оперного звучания и доминированием *песен-баллад* эпического содержания: «Я вас люблю, столица» (музыка П. Аедоницкого, слова Ю. Визбора), «Горячий снег» (музыка А. Пахмутовой, слова М. Львова), «Баллада о матери» (музыка Е. Мартынова, слова А. Дементьева), «Мелодия» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Мир дому твоему» (музыка О. Фельцмана, слова И. Кохановского), «Малая земля» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «У деревни Крюково» (музыка М. Фрадкина, слова С. Острового), «Я жил в такие времена» (музыка А. Билаша, слова Н. Рыбалко), «Лебединая верность» (музыка Е. Мартынова, слова А. Дементьева), «Любимые женщины» (музыка С. Туликова, слова М. Пляцковского), «Твои следы» (музыка А. Бабаджаняна, слова Е. Евтушенко). Также широко представлены *марши*: «Мужчины» (музыка Э. Колмановского, слова В. Солоухина), «Барабан» (музыка Л. Лядовой, слова И. Шаферана), «Сияет лампочка шахтера» (музыка Н. Богословского, слова М. Матусовского), «День Победы» (музыка Д. Тухманова, слова В. Харитоновой), «И вновь продолжается бой» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Марш веселых ребят» (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача); в меньшем количестве *вальсы*: «Крестики-нолики» (музыка В. Баснера, слова М. Матусовского), «Давай поговорим» (музыка Э. Ханка, слова И. Резника), «Там, за облаками» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского), «Шум берез» (музыка К. Орбеляна, слова В. Лазарева). Лирика представлена *романсами*: «Поговори со мною, мама» (музыка В. Мигули, слова В. Гина), «Зимняя любовь» (музыка А. Бабаджаняна, слова Р. Рождественского), «Любовь» (музыка О. Фельцмана, слова Р. Гамзатова), «Осенние мечты» (музыка Э. Салихова, слова О. Гаджикасимова).

По сравнению с предыдущими конкурсами впервые от имени выбора телезрителей победителями объявлены песни с явственной

(7) Песня года — 74. URL: <https://rutube.ru/video/170221f19e5ba2d28046d018a49c05d> (дата обращения 01.10.2025).

(8) Песня года — 75. URL: <https://rutube.ru/video/99f90e894831f435b421d7ff443d7f27> (дата обращения 01.10.2025).

идеологической подоплекой, которые инородно звучат в общей программе: «Песня о фабричном гудке» (музыка Э. Колмановского, слова М. Матусовского), «Выстрадай, Чили» (музыка И. Лученка, слова Б. Брусникова), «Малая земля» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова).

«Песня года — 76»⁽⁹⁾ характеризуется продолжающейся традицией академического, тяготеющего к оперности, монументальности и балладности стиля исполнения песенного материала. Однако при всем его доминировании, отметим несколько новых моментов в развитии проекта. Во-первых, исчезает срежиссированная песенная интерактивность зрительного зала, до этого четко рассажено по приглашенным самостоятельным коллективам. Очевидно, что в зале находится именно публика. И по реакции слышно ее предпочтение находящемуся в творческом расцвете ансамблю «Песняры», исполнившему «Белоруссию» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова) и «Вологду» (музыка Б. Мокроусова, слова М. Матусовского). Во-вторых, среди традиционных певцов появляются новые лица: В. Кикабидзе, Н. Брегвадзе и А. Пугачева. Все они, и в особенности Пугачева, знаменуют новую исполнительскую манеру, в которой именно индивидуальное переживание, личная судьба и ее пути являются определяющими. И наконец, из сценария концерта исключаются выступления поэтов, что делает телепросмотр более динамичным, но менее пафосным.

«Песня года — 77»⁽¹⁰⁾ логично продолжает взятый курс развития телепроекта от первоначально снятого концерта к телешоу. Его создатели все более уделяют внимание «картинке»: меняется монтаж сцены, который ранее был сделан из акустических предпочтений и позволял использовать живой звук. Теперь каждый коллектив и певец

располагаются обособленно на большом пространстве; сценический свет с самого начала концерта приглушенный и имеет самостоятельную партитуру; из сценария убирается «рабочее жюри», состоявшее из народных артистов, чиновников министерства культуры и рабочих фабрик. Однако по-прежнему сохраняется не телевизионный ритм представления: ведущие с ровной интонацией, сидя за столом, читают длинные тексты.

В программе традиционно доминируют *эпические баллады*: «Такая нам судьба дана» (музыка А. Бабаджаняна, слова Р. Рождественского), «Комиссары» (музыка Е. Жарковского, слова М. Матусовского), «Песня о солдате» (музыка В. Мигули, слова М. Агашиной), «Алия» (музыка С. Байтерекова, слова Б. Тажибаева), «Фронтальная сестра» (музыка А. Экимяна, слова М. Рябинина), «Помнят люди» (музыка О. Фельцмана, слова Е. Долматовского), «Где же вы, друзья-однополчане» (музыка В. Соловьева-Седого, слова А. Фатьянова), «Мне приснился шум дождя» (музыка Е. Доги, слова В. Лазарева), «Я люблю этот мир» (музыка В. Мигули, слова Л. Дербенева), «Беловежская пуща» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Весенний край» (музыка М. Магомаева, слова Н. Хазри), «Товарищ песня» (музыка И. Шамо, слова Р. Рождественского), «Наша биография» (музыка А. Мажукова, слова О. Писаржевской), «Мне доверена песня» (музыка Г. Мовсисяна, слова Л. Ошанина), «Как молоды мы были» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Родина моя» (музыка Д. Тухманова, слова Р. Рождественского).

Безальтернативное господство пафоса делает программу концерта одноплановой и предсказуемой, что противоречит природе телевизионного показа, ведь в любую минуту зритель имеет возможность переключиться на другой канал. Поэтому создатели телепроекта пытаются смягчить однообразность репертуара, и при подборе исполнителей происходят важные изменения: не приглашаются военные хоры, ансамбли и оркестры. Но самое главное — в ансамбль певцов вливаются еще несколько исполнительниц, чье дарование полноценно раскрывается именно в лирике: Р. Бабаян, А. Герман. Благодаря популярности песен этих исполнительниц вкупе с В. Толкуновой, Л. Сенчиной и А. Пугачевой (хотя они и имеют численное меньшинство) в проекте впервые намечается перелом — от доминирования эпоса к лирике.

(9) Песня года — 76. URL: <https://rutube.ru/video/ed508eb32e42d1e725918496a024d9f7> (дата обращения 01.10.2025).

(10) Песня года — 77. URL: <https://rutube.ru/video/df3a423fb1f700f68c4caba6ce52b07> (дата обращения 02.10.2025).

«Песня года — 78»⁽¹¹⁾ на первый взгляд отказывается от нововведений предыдущего года, и ее создатели возвращаются к сложившемуся к этому времени облику фестиваля: возобновляется прежнее расположение сцены и размещение на ней исполнителей. К тому же среди участников опять ансамбль песни и пляски Внутренних войск МВД СССР, хор молодежи и студентов под управлением Б. Тевлина. Наконец, публика снова строго рассажена по зрительному залу и представляет собой, по видению руководства Гостелерадио, «правильную» выборку представителей советского общества: работников предприятий, колхозников, интеллигенции и студенчества, о чем отдельно объявляют в эфире ведущие.

Однако музыкальный облик телепроекта существенно меняется: тенденция перехода от эпоса к лирике, намеченная в предыдущем году, уверенно продолжается. Во-первых, уменьшается доля *песен-баллад*, и среди 40 произведений концерта их насчитывается только девять: «Два брата» (музыка В. Гаврилина, слова В. Максимова), «Озарение» (музыка А. Бабаджаняна, слова Р. Рождественского), «Любимой» (музыка Э. Колмановского, слова Е. Евтушенко), «Высокие звезды» (музыка И. Лученка, слова Р. Гамзатова), «Любовь к отчизне» (музыка В. Левашова, слова В. Лазарева), «Добрая столица» (музыка П. Аедоницкого, слова И. Романовского), «Сережка ольховая» (музыка Е. Крылатова, слова Е. Евтушенко), «Только тебе» (музыка О. Фельцмана, слова Р. Рождественского) и «Притяжение земли» (музыка Д. Тухманова, слова Р. Рождественского).

Во-вторых, в программе всего четыре *марша*: «Любовь, комсомол и весна» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Лучше нашего солдата не поет никто» (музыка А. Экимяна, слова В. Харитонов), «Идет солдат по городу» (музыка В. Шаинского, слова М. Танича), «Новый день» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова).

Остальная программа представляет собой смесь из легко воспринимаемых *детских номеров*, *песен с народным колоритом*, *танцевальных мелодий и лирических романсов*. При этом проявляется три существенных момента: с экрана звучит мягкий, но с ироничным

(11) Песня года — 78. URL: <https://rutube.ru/video/3398546836908837668839680bbe7cca> (дата обращения 02.10.2025).

подтекстом юмор — «Песня первоклассника» (музыка Э. Ханка, слова И. Шаферана). Кроме того, существенно меняется звучание аккомпанирующего певцам эстрадно-симфонического оркестра: в оркестровке партитур исчезает присутствовавшая в предыдущие годы плотность струнной группы, чье квартетное голосоведение было характерно для оперно-симфонической музыки. Она заменяется сольным звучанием первых и вторых скрипок в высоком регистре не только с непременным выполнением мелодической функции, но и акцентированием ритма. Иными словами, струнные дополняют также предназначение ритм-секции, роль которой многократно возросла. Таким образом, в концерте ярко зазвучали латиноамериканские ритмы, песни в стиле диско и джаз.

Наконец, кульминацией концерта является исполнение А. Пугачевой песни «Женщина, которая поет» (музыка Л. Гарина и А. Пугачевой, слова К. Кулиева), ставшей гимном личной свободе и праву на «собственный шепот», по выражению советского драматурга Н. Эрдемана, мечтавшего об этом еще в 1930-х годах [Эрдман, 2000, с. 214–215]. Одноименная кинокартина, в которой Пугачева сыграла главную роль и которая стала лучшим фильмом года на конкурсе журнала «Советский экран» [Победители конкурса «Советский экран», 1983], вышла на экраны в марте 1978 года, собрала 55 миллионов зрителей и заняла первое место в прокате [Кудрявцева, 2008]. Так начала формироваться тенденция к доминированию исполнительского стиля, в котором личное превалирует над общественным.

«Песня года — 79»⁽¹²⁾ подтверждает желание ее создателей следовать установленной на первых фестивалях традиции придать концерту монументальность и эпичность. Среди участников Отдельный показательный оркестр Министерства обороны СССР, певцы И. Кобзон, Л. Лещенко и открывающий сольную программу солист ГАБТа СССР А. Ворошило — его безукоризненное исполнение бельканто песни «Чета белеющих берез» (музыка Э. Колмановского, слова В. Солоухина) стилистически превратило ее в оперную арию.

(12) Песня года — 79. URL: <https://rutube.ru/video/fd48c1b5ac7c51bc18bcd6dc24cdf5e8> (дата обращения 02.10.2025).

Тем не менее формат телепередачи медленно, но неумолимо дрейфует от концерта к телешоу: исчезает парад участников в начале представления, уменьшается текст ведущих, действие становится более динамичным. И главное — количественное и качественное соотношение между эпосом и лирикой, между произведениями гражданского звучания и развлекательными песнями постепенно сдвигается в пользу последних.

Из 36 номеров программы девять *баллад*: «18-й год» (музыка В. Ильина, слова Ю. Рыбчинского), «Старые фотографии» (музыка В. Левашова, слова М. Матусовского), «Две ветви» (музыка О. Фельцмана, слова А. Ковалева), «Земля моя добрая» (музыка Е. Птичкина, слова С. Острового), «За того парня» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского), «Каждый четвертый» (музыка Т. Хренникова, слова М. Матусовского), «Ты, земля моя» (музыка О. Иванова, слова Р. Рождественского), «Красный конь» (музыка М. Фрадкина, слова М. Пляцковского), «Начало» (музыка И. Мовсисяна, слова Р. Рождественского); два *марша*: «Старт дает Москва» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Старая песня» (музыка В. Мигули, слова М. Танича), — и солдатская песня «Пехота есть пехота» (музыка Н. Богословского, слова М. Пляцковского).

Лирические романсы, народные и танцевальные мелодии, шуточные и детские песни и даже одна колыбельная — «Добрая сказка» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова) — заполняют 24 номера телепроекта, среди которых и по реакции публики в зале, и по степени популярности в стране выделяются «Эти летние дожди» (музыка М. Минкова, слова С. Кирсанова) и «Звездное лето» (музыка А. Пугачевой, слова И. Резника). Исполнение этих номеров Пугачевой отличает особая артистическая манера, в которой раскрепощенность и искренность сочетаются с театрализацией исполнения музыкального материала, что предвосхищает дальнейшее развитие песенного жанра в виде «театра песни».

«Песня года — 80»⁽¹³⁾ уверенно делает шаги к приближению проекта к формату телешоу: радикально сокращается текст ведущих, исчезает упоминание о проекте как о телеконференции, несколько номеров

(13) Песня года — 80. URL: <https://rutube.ru/video/4d780abda8124bb4c0ec4a85785593d7> (дата обращения 02.10.2025).

в программе звучат без пауз и объявлений. С главной сцены в зрительный зал прокладывается дорожка и делается дополнительная круглая сцена, создавая условия для взаимодействия певцов с публикой. И впервые начинается практика показа индивидуальных крупных планов зрителей.

Доля *эпических произведений* существенно сокращается, из 26 номеров программы их только три: «Я о Родине пою» (музыка С. Туликова, слова Н. Доризо), «Матери» (музыка Я. Френкеля, слова Р. Гамзатова) и «Скажи глазам твоим» (музыка П. Бюль-Бюль оглы, слова Р. Рза). И три *марша*: «Вспоминайте, люди» (музыка А. Мажукова, слова В. Харитоновой), «Богатырская наша сила» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Танец на барабане» (музыка Р. Паулса, слова А. Вознесенского).

Исполнение последнего Н. Гнатюком открывает новую страницу в эволюции телепроекта: впервые на фестивале зрители не подпевают мелодию и слова, а скандируют ритм. Этот прием закрепляется и в финале концерта — зрители машут в такт розданными им цветными предметами.

Качество поэтических текстов существенно меняется, лирика становится доминирующей темой, но при этом смысловое разнообразие, заключающееся во взаимодействии общественного и личного, до этого момента присутствовавшего в ней, меняется в пользу последней. Более того, значение слова в песне уменьшается. Характерный пример — литературный текст песни «Танец на барабане» построен на многочисленном повторении слов «барабан» и «барабань». Ее главный посыл: «ты, судьба, барабань на всю планету». Наконец, финальный номер «Диалог у новогодней елки» (музыка Э. Колмановского, слова Ю. Левитанского) впервые за 10 лет существования телеконкурса соответствует новогодней тематике! «Что происходит на свете?» — «Просто зима», — а далее в тексте песни еще один «судьбоносный» вопрос: «Что будет завтра?» Показателен ответ: «Январь».

Таким образом, нарастающая динамичность действия, постепенный отказ от многоуровневых по смыслу поэтических текстов в пользу более универсального средства коммуникации — ритма, показ индивидуальной реакции зрителя (ведь телевизор тоже смотрят индивидуально!) сделали телепередачу более зрелищной и легче воспринимаемой.

«Песня года — 81»⁽¹⁴⁾ впервые в истории телепроекта начинается с гимна коммунистической партии «Наша партия» (музыка С. Туликова, слова Н. Доризо). И далее в программе — ни одного праздничного (посвященного Новому году) номера! Кроме того, режиссеры пытаются вернуть представлению прежний эпический облик: возрождается парад участников в его открытии, опять приглашается военный коллектив. «Песни борьбы и труда», как их представляет М. Магомаев в качестве ведущего концерта, занимают главенствующие позиции в первой части концерта: *баллады* «Если б не было войны» (музыка М. Минкова, слова И. Шаферана), «Днепровская вода» (музыка И. Карабица, слова Ю. Рыбчинского), «Памяти Че Гевары» (музыка В. Мигули, слова Н. Зиновьева) и *марши* «Мы — армия народа» (музыка Г. Мовсисяна, слова Р. Рождественского), «Солдатский привет» (музыка Н. Богословского, слова М. Пляцковского). Но при этом создатели телешоу сохраняют найденный в прошлогодней программе прием — показ крупных планов публики. И он красноречиво показывает ее отклик на эти произведения, точнее сказать его отсутствие. И именно этот прием позволяет увидеть живую реакцию зрителей на песни. Судя по ней, симпатии аудитории достались номерам с ярко выраженной ритмической основой. И как в предыдущем году, слушатели именно скандировали ритм, а не подпевали мелодию и произносили текст.

Но самое важное — завоевание ритмом главенствующих позиций не только продолжается, но и получает новое качество. Добавление в партитуры песен ярких ритмических партий, критическое возрастание роли ритм-группы, исполнение ее функции партиями струнных и духовых инструментов повлияли на жанровые свойства как баллад, так и романсов. Появились произведения с характерным для баллад эпическим текстом и вокальной партией с протяженными и закругленными фразами, но сопровождающиеся рок-, джаз-, диско-ритмом или латиноамериканской перкуссией: «Родительский дом» (музыка В. Шаинского, слова М. Рябикина), «Маэстро» (музыка Р. Паулса, слова И. Резника), «Последняя поэма» (музыка А. Рыбникова, слова Р. Тагора), «Ненаглядная сторона» (музыка Д. Тухманова, слова И. Шаферана).

Таковы и лирические поэтические тексты с романсовой вокальной фразировкой, близкой к речитации, сопровождаемые энергичным ритмом: *рок-композиция* «Я тебя рисую» (музыка Р. Паулса, слова А. Дементьева), «Девушка из Полесья» (музыка О. Иванова, слова А. Поперечного). И конечно же, самый яркий пример ритмической экспансии и размывания характерных для лирики черт — «Птица счастья» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), бурно встреченная аудиторией студии и сопровождаемая дружными хлопками в такт.

Таким образом, несмотря на попытки организаторов конкурса песни придать ему величественность и масштабность, в музыкальном материале произошли существенные изменения. Дальнейшее уменьшение значения слова в пользу ритма, его последующая экспансия запустили процесс эрозии традиционных жанровых признаков как эпоса, так и лирики, тем самым дав «зеленый свет» новым жанрам, впоследствии пришедшим на смену романсу и балладе, а именно «медленному» и «быстрому» танцам.

В «Песне года — 82»⁽¹⁵⁾, с одной стороны, есть дальнейшее движение к телеформату: к съемке крупных планов зрителей добавляются интерактивные интервью в перерыве концерта, опять отсутствует парад участников. С другой стороны, снова приглашаются большие хоры и читаются длинные тексты ведущими. Но главное, в партитурах песен наглядно продолжается столкновение традиционных музыкально-выразительных средств со все более активно завоевывающим влияние ритмом. Из трехчасового концерта, состоящего из 36 номеров, только четыре *баллады* в классическом стиле: «Магнитка» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Моя глубинка» (музыка Я. Френкеля, слова И. Гофф), «Осеннее золото» (музыка И. Шамо, слова Д. Луценко) и «Вставайте» (музыка Р. Амирханяна, слова Х. Закияна); и три традиционных *марша*: «Детство — это я и ты» (музыка Ю. Чичкова, слова М. Пляцковского), «Поезд юности» (музыка О. Иванова, слова Л. Ошанина) и «Четвертая весна» (музыка А. Семенова, слова А. Вратарева).

(14) Песня года — 81. URL: <https://ok.ru/video/2562722431> (дата обращения 02.10.2025).

(15) Песня года — 82. URL: <https://rutube.ru/video/199550df9194bd5c1511eb3dcc8040df> (дата обращения 02.10.2025).

Для остальной программы характерно смешение жанровых и стилистических свойств песен. Во-первых, *ритмичные романсы*: «Обида» (музыка Ю. Саульского, слова Л. Завальнюка), «Завируха» (музыка Э. Ханка, слова Г. Буравкина), «Вот здесь мой дом» (музыка А. Серкибаева, слова Д. Накипова), «Дон Кихоты» (музыка О. Фельцмана, слова Е. Долматовского), «Аревик» (музыка К. Орбеляна, слова Л. Дуряна).

Во-вторых, песни-гибриды, в которых куплет и припев написаны в разных жанрах — *баллады-марши, романсы-марши, романсы-вальсы*: «Пройдя сквозь годы» (музыка П. Бюль-Бюль оглы, слова А. Дидурова), «Нашей юности оркестр» (музыка П. Аедоницкого, слова И. Романовского), «Баллада о старом рояле» (музыка А. Морозова, слова Ю. Марцинкевича).

В-третьих, сочинения, которые затруднительно причислить к какому-либо определенному жанру: «Встреча друзей»⁽¹⁶⁾ (музыка Е. Мартынова, слова Р. Рождественского), «Реченька»⁽¹⁷⁾ (музыка М. Фрадкина, слова А. Ковалева), «Цветет сирень»⁽¹⁸⁾ (музыка А. Экимяна, слова М. Рябининой). Наконец, выделяющаяся из всей программы песня «Старинные часы» (музыка Р. Паулса, слова И. Резника), в которой соединились все три жанра: эпос, лирика и драма.

Продолжается также тенденция к трансформации роли слова: поэтические тексты повествуют об обыденных явлениях — чтобы «дождичек сыпал вовремя, а потом чтобы вовремя лег снежок» («Встреча друзей», музыка Е. Мартынова, слова Р. Рождественского), «во дворе ни машин, ни людей» («Завируха», музыка Э. Ханка, слова Г. Буравкина), «В горячей пустыне не видно следа. Скажи, караванщик, когда же вода?» («Учкудук», музыка Ф. Закирова, слова А. Пулата).

(16) Произведение написано в переменном размере (7/4 и 6/4), и жанр в данном случае очень трудно охарактеризовать: с одной стороны, это лирика с намеком на вальс (7/4 = 3/4 + 4/4), с другой стороны, здесь же можно выделить черты маршеобразности (7/4 = 3/4 + 4/4). Кроме того, переменный метр говорит об эпическом начале.

(17) Переменный размер говорит о народном характере мелодии, при этом в аккомпанементе явно прослеживаются черты вальса (лирика).

(18) Вальс на 4/4: лирика или марш?

Еще в большей степени это проявляется «**Песне года — 83**»⁽¹⁹⁾. Создатели фестиваля упорно стараются придать ему масштабность и эпичность: в зале поют самостоятельные хоры «клуба любителей песни» (работники заводов, совхозов, курсанты военного училища); в начале двух отделений концерта звучат обязательные классические *арии-баллады* о любви к Родине: «Родина, весна моя» (музыка С. Туликова, слова Н. Добронравова) и «Земля — родина любви» (музыка М. Магомаева, слова Н. Добронравова). К тому же и заключительные номера отделений по своему идеологическому содержанию говорят сами за себя: «Счастья тебе, Земля!» (музыка Ю. Саульского, слова Л. Завальнюка), *антивоенный марш* «Пока не поздно» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Гимн Демократической молодежи мира» (музыка А. Новикова, слова Л. Ошанина). Последний исполняется с помощью космического телемоста одновременно в Москве, Софии, Гаване, Берлине и Праге.

И несмотря на это, телеверсия концерта не производит впечатление масштабного и величественного зрелища, так как все действия его организаторов затрагивают лишь внешнюю часть построения программы и создания сценария. Суть же драматургии представления заключена в музыкальном и поэтическом материале. А он еще более, по сравнению с предыдущими годами, дрейфует в сторону обыденности содержания поэтических текстов. Характерные примеры: «да ба да ба да, ра ра ра рай, быть может, наша встреча сбудется... <...> И мне все чудится...» — «Твой голос» (музыка М. Таривердиева, слова Н. Добронравова); «Я верю, только дельтаплан поможет мне» — «Полет на дельтаплане» (музыка Э. Артемьева, слова Н. Зиновьева), «ой калядныя бліны ладныя, ай люлі-люлі, бліны ладныя (на белорусском языке) — «Каляда» (музыка В. Мулявина, слова народные), «и уносят меня в звенящую снежную даль три белых коня, эх, три белых коня: декабрь, январь и февраль» — «Три белых коня» (музыка Е. Крылатова, слова Л. Дербенева).

Знаковым становится появление Ю. Антонова в качестве исполнителя и автора песни «Крыша дома твоего». Простые по форме, но

(19) Песня года — 83. URL: <https://rutube.ru/video/afaa21fbec339983ced526aefee7fc66> (дата обращения 02.10.2025).

имеющие множественные коннотации стихи М. Пляцковского воплощаются композитором в виде мелодии романсового типа и ритма, не разрушающего жанровую принадлежность песни к лирике. Вторым образцом гармоничного взаимодействия музыкальных выразительных средств служит песня «Трава у дома» (музыка В. Мигули, слова А. Поперечного), в которой энергия космической романтики передана приемами рок-стиля: умеренно быстрый темп, акцентирующий доли метра ритм, «металлическое» звучание гитар и наполненный низкими частотами густой тембр бас-гитар.

Наконец, самым важным в «Песне года — 83» является революционный шаг, сделанный его создателями от телеверсии концерта к телешоу. Выступление А. Пугачевой с песней «Миллион алых роз» (музыка Р. Паулса, слова А. Вознесенского) впервые в проекте было снято как музыкальный клип в современном понимании. Это относится в первую очередь к съемке крупных планов певицы в различных ракурсах, которые сделаны отдельным оператором с мобильной камерой, а также к кинематографическому приему — специально выставленному контровому свету. В результате в кадре остается только лицо и глаза Пугачевой, раскрывающей с присущим ей театральным мастерством все драматическое и лирическое содержание произведения, которое, как и песня «Старинные часы» (музыка Р. Паулса, слова И. Резника), включает в себя все жанры.

В «Песне года — 84»⁽²⁰⁾ происходит дальнейшее уменьшение роли эпоса в пользу лирики в телепроекте. Только один номер программы соответствует органичному сочетанию выразительных средств, присущему классической эпической балладе, — «Поклонимся великим тем годам» (музыка А. Пахмутовой, слова М. Лывова). В остальных номерах, претендующих на принадлежность к жанру баллады, использованные авторами приемы еще более размывают границы между жанрами. Так, открывающая концерт песня «Над Россией моей» (музыка С. Туликова, слова М. Пляцковского) и по оркестровке, и по поэтическому тексту может быть отнесена к балладе. Но ее мелодика характеризуется отсутствием длинных фраз и имеет речитативный

(20) Песня года — 84. URL: <https://ok.ru/video/2236525121959> (дата обращения 02.10.2025).

характер. Еще более яркое впечатление жанрового микса оставляет «Планета, сотворенная для счастья» (музыка Т. Кажгалиева, слова М. Иргалиева), в которой соединяется фантазия и баллада, хоровой речитатив и вокализ.

Жанровая неопределенность проявляется также в песнях, где жанр марша переплетается с лирикой: «Сама любовь» (музыка Д. Тухманова, слова И. Шаферана), «Айсберг» (музыка И. Николаева, слова Л. Козловой), «Во имя мира и любви» (музыка И. Теодоровича, слова Г. Виеру), «Цепочка» (музыка В. Киселева, слова Л. Дербенева), «Дорога без конца» (музыка С. Баневича, слова Т. Калининой), «Завтрашний день» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского).

Доминантой телеконцерта являются произведения, которые переосмысливают сам жанр «песен борьбы»: «Расскажите птицы» (музыка и слова И. Николаева) и «Снегири» (музыка Ю. Антонова, слова М. Дудина). В первом музыка напористого и жесткого запева сочетается с нежным припевом, передавая поэтический текст, наполненный одновременно хрупкой лирикой и философской глубиной, обращенной к общечеловеческим ценностям⁽²¹⁾. Во втором автор «скрещивает» романс и балладу, передавая поэтический текст⁽²²⁾, наполненный трагическим пафосом, нарочито простыми гитарными переборами и речитативного типа вокальной мелодией. Появление в телепроекте песен И. Николаева и Ю. Антонова открывает новую

(21) «Расскажите, птицы, что вас манит ввысь? / Надо мною вы так дерзко вознеслись. / Может, потому вам так легко лететь, / Что к успеху не стремитесь вы успеть? / Что не мучат вас обиды прошедших лет, / Крылатых лет, прекрасных лет? / Полно, летите-летите / Через полночь и солнце в зените. / По куплету всему свету / Вы раздайте песню эту / И дождей грибных серебряные нити. / Расскажите, птицы, времечко пришло, / Что планета наша — хрупкое стекло. / Чистые березы, реки и поля, / Сверху все это нежнее хрустала. / Неужели мы услышим со всех сторон / Хрустальный звон, прощальный звон?» (URL: <https://stihi.ru/diary/yrapozidaev/2023-12-27> (дата обращения 01.12.2024)).

(22) «Эта память опять, от зари до зари, / Беспокойно листает страницы. / И мне снятся всю ночь на снегу снегири, / В белом инее красные птицы. / Белый полдень стоит над Вороньей горой, / Где оглохла зима от обстрела, / Где на рваную землю, на снег голубой, / Снегирина стая слетела. / От переднего края раскаты гремят, / Похоронки доходят до тыла. / Под Вороньей горою погибших солдат / Снегирина стая накрыла. / Мне все снятся военной поры пустыри, / Где судьба нашей юности спета. / И летят снегири, и летят снегири — / Через память мою, до рассвета...» (URL: <http://sovmusic.ru/text.php?fname=snegiri> (дата обращения 01.12.2024)).

перспективу дальнейшей эволюции жанра массовой песни, ее еще более активного дрейфа в сторону лирики.

«Песня года — 85»⁽²³⁾ (съемки проекта проходили во Дворце спорта «Динамо», который вмещал большее количество зрителей) продолжает и усиливает эту тенденцию. Во-первых, критически уменьшилась роль аккомпанирующего оркестра, создававшего в предыдущих телеконцертах эффект масштабности и академизма. Во-вторых, в программе нет ни одного по-настоящему эпического произведения, и даже «песни борьбы» А. Пахмутовой в этом концерте представлены композицией «Во имя жизни» (слова Н. Добронравова), которая сочетает в себе признаки и марша, и баллады, и гимна. Но с размытым по смыслу поэтическим текстом — «что ты решил человек, в яростный век, ядерный век?» — не достигает желаемого эффекта и не придает началу телепроекта нужный по замыслу его режиссера эпический масштаб и грандиозность.

В-третьих, подавляющая часть песенного материала носит откровенно задушевный характер, и лидерами выступают «Как прекрасна жизнь» (музыка Л. Афанасьева, сл. И. Шаферана), «Прекрасное далеко» (музыка Е. Крылатова, слова Ю. Энтина), «Голос ребенка» (музыка О. Фельцмана, слова М. Рябины), «Паромщик» (музыка И. Николаева, слова Н. Зиновьева), «Первое свидание» (музыка В. Радина, слова Г. Буравкина), «Элегия» (музыка М. Магомаева, слова Н. Добронравова).

В-четвертых, песни о войне также носят лирический характер: «Ты моя надежда, ты моя отрада» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова), «Солдатка» (музыка В. Резникова, слова С. Острового), «Танго для всех» (музыка А. Журбина, слова В. Шленского). И в ритме классического венского вальса — «Майский вальс» (музыка И. Лученка, слова М. Ясеня).

В-пятых, эволюция «песен борьбы за мир» продолжается. «Аист на крыше» (музыка Д. Тухманова, слова А. Поперечного) впервые в истории телепроекта использует для пластического воплощения содержания танцующую, но не марширующую детскую хореографическую

группу, превращая таким образом доселе выступавший в качестве матрицы для песен борьбы марш в детский танец.

Наконец, в «Песне года — 85» впервые в истории проекта концовка концерта сделана как досуговое шоу в современном понимании, со всеми инструментами, используемыми для передачи как аудио-, так и визуального воплощения песенного материала. «Немое кино» (музыка Н. Богословского, слова Ф. Жерар и М. Пляцковского) — эффектный мюзикл в стиле кабаре с полноценной постановочной хореографией; «Комарово» (музыка И. Николаева, слова М. Танича) — бесшабашная раскрепощенность в общении со зрителем; «Делу время» (музыка Р. Паулса, слова И. Резника) — озорная суматошная песня со скрытым подтекстом; и гармоничный синтез слова, музыки и движения, выполненный в безукоризненном стиле, — «Карнавал» (музыка В. Назарова, слова А. Перова и А. Шишова). Завершает зрелище песня про судьбу планеты — «Наедине со всеми» (музыка В. Шаинского, слова А. Поперечного), исполненная в легком, непринужденном стиле.

В отличие от получившегося откровенно развлекательного шоу, телепроект следующего года «Песня года — 86»⁽²⁴⁾ возвращается на десятилетие назад: вновь в сценарии присутствуют длинные монологи, вновь проводится процедура представления и награждения авторов песен, вновь в программу поставлены песни «борьбы и труда». Однако возврата к былому величию и доминированию эпоса не происходит — музыкальный материал носит откровенно лирический характер. Важно, что продолжающаяся активная экспансия ритма в партитурах песен превращает как лирические, так и эпические жанры в «бит» (англ. beat — удар), и также критически уменьшает значение поэтического текста⁽²⁵⁾.

В открывающей программу «Счастья вам, люди» (музыка Е. Доги, слова А. Дементьева) борьба за мир выражается строками «счастья вам, люди, вечного, / доброго дня и вечера! / <...> счастья и мира на века!». При этом вокальная партия, имеющая выраженный кантиленный

(23) Песня года — 85. URL: <https://ok.ru/video/5838077102637> (дата обращения 02.10.2025).

(24) Песня года — 86. URL: https://vk.com/video-60958526_456263984 (дата обращения 02.10.2025).

(25) Характерный пример — поэтические строки «жеребенок, жеребенок, белой лошади ребенок» («Жеребенок», музыка О. Фельцмана, слова М. Рябины).

характер с длинной протяженной фразой, сопровождается контрастным ритмом, который придает музыке танцевальности. Далее в программе песня о Родине, но исполненная и аранжированная как душевный романс, — «Судьбы моей река» (музыка П. Аедоницкого, слова Ф. Лаубе). В этом же ключе — «Земля, как ситцевая скатерть» (музыка Р. Майорова, слова Д. Усманова), вальсы «Я дома» (музыка Я. Френкеля, слова И. Шаферана) и «Я возвращаюсь к тебе» (музыка М. Фрадкина, слова Р. Рождественского). Последняя является характерным примером песен о Москве и, в отличие от написанных доселе произведений советских композиторов и поэтов о столице СССР, не только изложена в минорном ладу, но наполнена мелодическими интонациями малой секунды, придающей звучанию жалобный «ламентозный» колорит. Еще более меланхолический характер (напомним: трансляция идет в новогодний вечер) присущ песне «Чистые росы» (музыка В. Баснера, слова М. Матусовского).

Новым в телешоу является начало традиции самопрезентации певцов. Если в предыдущих выпусках основным критерием отбора являлось следование традициям вокального и сценического мастерства, то в «Песне года — 86» среди исполнителей, победивших в конкурсе, появляются певцы с характерными вокальными и актерскими данными⁽²⁶⁾.

Наконец, главное в телеконкурсе «Песня года — 86» — ее режиссеры вычеркнули из участников шоу балет. Но танцевальный характер песен, представленных в этом году, по сравнению с прошлым только усилился, что вынудило певцов при исполнении номеров самим пританцовывать в такт. Особенно ярко это проявилось в финальной песне «Здравствуй, друг, здравствуй, мир!» (музыка Л. Квинт, слова В. Кострова), которая по содержанию поэтического текста является песней о мире и дружбе. В отличие от многолетней традиции использовать для музыкальной реализации подобных песен в качестве матрицы марш⁽²⁷⁾, в данном случае авторы предпочли медленный танец.

(26) В продолжение этой традиции в современном шоу-бизнесе существует целая плеяда певцов-фриков [Антирова, 2023].

(27) Яркий пример — песня «Пусть всегда будет солнце» (музыка А. Островского, слова Л. Ошанина).

Открывающая телеконкурс «Песня года — 87»⁽²⁸⁾ песня «Октябрь 17-го года» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова) пытается соединить энергию марша и плакатного агитационного текста с бардовской песней, традиционно рассчитанной на камерное исполнение и уютную аудиторию у костра. Скупые гитарные аккорды сопровождаются надрывной мелодекламацией. Такой жанровый альянс не создает ожидаемой атмосферы эпического повествования о важных событиях отечественной истории. Равно как и открывающий второе отделение дежурно бодрый марш «Ради матушки-Земли» (музыка О. Фельцмана, слова М. Рябинина).

Однако несмотря на сохранившиеся рудиментарные признаки песенного конкурса раннего периода, как то начальные номера отделений в виде «песен борьбы» или длинные монологи ведущих, ни сами песни, а их всего две, ни затянутость представления не мешают общему настроению созерцания и расслабления: «Песня года — 87» представляет собой уже телевизионный развлекательный проект в современном понимании.

Прежде всего, это достигается подавляющим количеством в программе лирических произведений и существенным уменьшением значения поэтического текста в пользу ритма, и вообще тотальным упрощением поэтической выразительности стихов, сводящейся к элементарной функции подбора рифмы. Характерные примеры: «зацветает краснотал, <...> я тебя напрасно ждал» («Зацветает краснотал», музыка О. Иванова, слова А. Поперечного); «То ли утром, то ли днем, то ли вечером, / Где я сделал этот ход опрометчивый» («Играю черными», музыка С. Сархана, слова М. Танича); «На два дня, на два дня / Вы забудьте про меня» («На два дня», музыка С. Березина, слова Л. Рубальской); «Было-было-было, но прошло, о-о-о, о-о-о» («Было, но прошло», музыка В. Матецкого, слова М. Шаброва). Наконец, «Я буду долго / Гнать велосипед. / В глухих лесах его остановлю. / Нарву цветов. / И подарю букет / Той девушке, которую люблю» («Букет», музыка А. Барыкина, слова Н. Рубцова).

Развлекательное настроение поддерживают и откровенно ресторанные мелодии, или как бы их охарактеризовал А. Сохор — «нэпманская

(28) Песня года — 87. URL: <https://ok.ru/video/7738430327341> (дата обращения 02.10.2025).

музыка»⁽²⁹⁾: «Недотрога» (музыка И. Грибулиной, слова В. Маргойта), «Ягода-малина» (музыка В. Добрынина, слова М. Пляцковского) и «На теплоходе музыка играет» (музыка В. Добрынина, слова М. Рябинына). И нелепость текста о гонке на велосипеде в глухих лесах, и на грани хорошего вкуса сладость ягодки малины еще более подчеркиваются наличием в программе телешоу двух песен, которые по контрасту с вышеназванными имеют содержательный музыкальный и литературный тексты, гармонично между собой взаимодействующие: «Чистые пруды» (музыка Д. Тухманова, слова Л. Фадеева) и «Малиновый звон» (музыка А. Морозова, слова А. Поперечного).

Но самый важный шаг состоял в превращении телеконкурса в развлекательное шоу: в «Песне года-87» снова предпринята попытка снять выступление артиста в виде клипа. Во время исполнения А. Серовым «Мадонны» (музыка И. Крутого, слова Р. Казаковой) на телеэкране, чередуясь с крупным планом певца, выводится женское лицо.

В «Песне года — 88»⁽³⁰⁾ исчезает идеологическая преамбула, и она открывается с новогоднего поздравления в виде веселого представления. В дальнейшем это настроение отдыха и развлечения поддерживается нескончаемой чередой как две капли похожих друг на друга лирических медленных и быстрых танцевальных мелодий. И только два номера из программы трехчасового концерта принадлежат к жанру баллады: «Афганский ветер» (музыка И. Николаева, слова Н. Зиновьева) и «Доктор время» (музыка И. Демарина, слова Ю. Рогозы). Поэтические тексты продолжают уверенный путь к прикладному статусу: «куда вы едете в автобусе? / Хороших много мест на глобусе» («Счастливые случаи», музыка Э. Ханка, слова Л. Рубальской); «вот билет на балет, / на трамвай билета нет» («Билет на балет», музыка И. Корнелюка, слова Р. Лисиц); «Синий туман, / Похож на обман, / Похож на обман, / Синий туман, / Синий туман» («Синий туман», музыка В. Добрынина, слова М. Рябинына).

(29) Имеется в виду, что «...авторы отлично знали законы массового восприятия, секреты общедоступности и умели пользоваться ими, опираясь на бытующие интонации» [Сохор, 1959, с. 99].

(30) Песня года — 88. URL: <https://rutube.ru/video/a480012c5b7a33bbe18b5d7fad41ecd1> (дата обращения 02.10.2025).

И самый характерный из представленных поэтических образов — текст песни «Яблоки на снегу» (музыка М. Муромова, слова А. Дементьева), которая выражает общий для песен тех лет «лейт-мотив бессилия»:

Яблоки на снегу — розовые на белом.
Что же нам с ними делать,
С яблоками на снегу.
Яблоки на снегу в розовой нежной коже,
Ты им еще поможешь, я себе не могу.

Припев:

Яблоки на снегу, яблоки на снегу.
Яблоки на снегу, яблоки на снегу.
Ты им еще поможешь, я себе не могу.
Ты им еще поможешь, я себе не могу.

Второй куплет продолжает описывать переживания автора о судьбе яблок:

Яблоки на снегу так беззащитно мерзнут,
Словно белые весны, что в памяти берегу.
Яблоки на снегу медленно замерзают.
Ты их согрей слезами, я уже не могу⁽³¹⁾.

«Песня года — 89»⁽³²⁾ окончательно порывает с советской тематикой. Впервые звучат песни с отсылками к религии: «Забава» (музыка С. Беляева, слова С. Есенина) и «Грешный путь» (музыка О. Газманова, слова А. Грицынина). Кроме того, тема России, до сих пор имевшая положительные исторические коннотации советского периода, в интерпретации И. Талькова получила совершенно противоположное значение⁽³³⁾.

(31) URL: <https://www.inpearls.ru/author/andrey+dementyev/page/9> (дата обращения 01.12.2024).

(32) Песня года — 89. URL: <https://ok.ru/video/7240218644815> (дата обращения 02.10.2025).

(33) «Листая старую тетрадь расстрелянного генерала, / Я тщетно силился понять, как ты смогла себя отдать / На растерзание вандалам. / Из мрачной глубины веков ты поднималась исполином. / Твой Петербург мирил врагов высокой доблестью полков / В век золотой Екатерины. / Россия, Россия!» (URL: <https://www.inpearls.ru/247344> (дата обращения 01.12.2024)).

Основная часть представленной программы вновь продемонстрировала тенденцию к постепенной утрате содержательности как поэтического текста, так и его музыкального сопровождения⁽³⁴⁾.

Это выразилось в использовании записи электронных инструментов в представленных фонограммах: во-первых, в стереотипном употреблении одних и тех же тембров и скудности электронных банков синтезаторов; во-вторых, в нехватке агогики и живого исполнения — записанные ритмические дорожки звучат с механической роботоподобной точностью; в-третьих, в некачественном сведении и мастеринге, что привело к отсутствию баланса между инструментами, пустому и, самое главное, плоскому звучанию. Как результат, вся программа за исключением нескольких номеров воспринимается как одна большая одинаковая песня, которую пытаются своим внешним видом и характерным голосом разнообразить выступающие вокалисты. Так же, как иногда забавно прыгающие все вместе с инструментами участники вокально-инструментальных ансамблей. А ведь в распоряжении организаторов фестиваля есть полноценный эстрадно-симфонический оркестр!

«Битва» между ним и электронными фонограммами с победой оркестра продолжается и в юбилейной, двадцатой⁽³⁵⁾ по счету **«Песне года — 90»⁽³⁶⁾**. На сей раз контраст между ними настолько велик, что организаторы фестиваля вынуждены пригласить в качестве гостей исполнителей 1970-х годов, а выступивший с отдельным словом И. Кобзон в тактичной форме пожелал современным вокалистам стремиться к содержательности и совершенству воплощения художественного образа. Выступления В. Вуячича, Л. Лещенко и И. Кобзона показали ушедший с фестиваля уровень вокального мастерства, жанровой чистоты и безупречного оркестрового сопровождения. Но недвусмысленное и твердое желание общества избавиться от жесткой

(34) Исследователь Т. Чередниченко называет такое явление «языковой пустотой»: «Опущенные тексты песен, поданные с карнавальной веселостью, смеются сами над собой, но и над культурой, устраивающей радения вокруг сверхважных (и тогдашних, и нынешних) слов» [Чередниченко, 1994, с. 52].

(35) За двадцать лет, как объявили ведущие, в редакции Гостелерадио пришло 1,5 миллиона писем телезрителей и радиослушателей.

(36) Песня года — 90. URL: <https://ok.ru/video/2958835585336> (дата обращения 02.10.2025).

государственной политики руководства искусством привело к отказу от наработанных за годы становления жанра качественных критериев. Так что в остальном программа демонстрировала примитивизм в качестве творческого подхода и изобиловала или произведениями обыденной тематики: «А мне курортников возить, / По морю Черному ходить. / Туда-сюда, туда-сюда, туда-сюда. / Дарить им радость и озон, / Пока не кончится сезон. / Туда-сюда, туда-сюда, туда-сюда» («Туда-сюда», музыка В. Мигули, слова Ю. Гарина); или эпическими переживаниями об «узких туфлях» актеров и театральных интригах с заключительным криком вокалистки: «Проклятье шлю тебе, моя работа!» («Реквием», музыка С. Павлиашвили, слова А. Лебедева); или утверждением, что эскимосов называют эскимосами, потому что они едят эскимо («Папуасы-эскимосы», музыка А. Потемкина и Б. Алибасова, слова Л. Рубальской).

Поэтическое настроение и соответствующее ему музыкальное воплощение продемонстрировали номера «Память», «Бывший подъесаул» (музыка и слова И. Талькова), «Дай бог!» (музыка Р. Паулса, слова Е. Евтушенко) и «Очарована, околдована» (музыка М. Звездинского, слова Н. Заболоцкого).

В **«Песне года — 91»⁽³⁷⁾** нет произведений, за исключением представленных И. Кобзоном и В. Толкуновой ретро-песен, каким-либо образом интонационно или жанрово подобных и близких песням 1970-х годов в частности и жанру советской массовой песни вообще. Звучащая с экрана программа представляет собой пеструю смесь ресторанной, казачьей, танцевальной музыки, разбавленной цирковыми номерами, канканами кабаре и шансоном. Таким образом, некогда безраздельно главенствующие поэтический эпос и музыкальные жанры коллективного действия марш и вальс окончательно уступили место сначала лирическому романсу, а в впоследствии развлекательной созерцательной музыке, в которой литературному слову отведена прикладная роль.

(37) Песня года — 91. URL: <https://rutube.ru/video/0d9a6c4c8a72273a3abb53e97882139f> (дата обращения 02.10.2025).

Заключение

В ходе проведенного исследования были использованы материалы Гостелерадиофонда — записи аудио- и видеоконтента телепроекта «Песня года», что позволяет с высокой точностью реконструировать развитие отечественной массовой песни в этот период. Запись трансляций объективно показывает эволюцию культурного феномена — отечественной массовой песни, которая всегда зависела от широкого распространения благодаря техническим средствам тиражирования и развивалась через внутреннее соответствие жанровым признакам и внешнее соответствие времени.

Песенный материал 1970-х годов свидетельствует об обогащении массовой песни новыми жанровыми взаимодействиями: к традиционному эпосу и лирике подключается драма, все более смелыми становятся композиторские приемы, наивысшего развития достигает воплощение темы Великой Отечественной войны. Определяющую роль для начального этапа фестиваля играют также выдающиеся представители советской исполнительской школы: Ю. Гуляев, В. Краснощеков, М. Магомаев, В. Попов, К. Птица, Ю. Силантьев, Б. Тевлин, — которые старались соблюсти традиции эпохи расцвета массового жанра 1930–1950-х годов. И главное, с самых первых шагов на конкурсе была установлена высочайшая академическая планка: безукоризненное ансамблевое звучание оркестрового и хоровых коллективов, профессиональный вокал, академическая манера сценического поведения и культура сценического костюма. Постепенно и неумолимо законы телевидения превращали концерт в шоу, в котором благодаря созданной иллюзии присутствия зритель становился непосредственным участником. В конце 1970-х — начале 1980-х годов жанры коллективного действия и эпос уступили место лирике и танцевальным мелодиям. Это привело к отказу от хоровых коллективов и академических исполнителей, а стиль «монументальности и совершенства» начал уходить с исторической сцены.

К середине 1980-х годов происходит заметное смещение акцентов: исчезает требование безупречного ансамблевого звучания, уступая место индивидуальности, сценической харизме и эмоциональной экспрессивности артистов, задачей которых являлось развлекать

и даже эпатировать аудиторию⁽³⁸⁾. В это время появляется популярная рок-музыка, эстрадные баллады, а также более свободные формы подачи.

Социально-культурные перемены эпохи перестройки и последующего распада советской системы отражаются в расширении тематического диапазона песен: от патриотических мотивов к острым социальным проблемам и личностным переживаниям. В результате конкурс превращается из четко организованного мероприятия с высоким уровнем художественной строгости в яркое шоу с элементами развлечения, где важна не только музыкальная составляющая, но и сценическая эффектность, а также харизма исполнителя.

Эти процессы свидетельствуют о постепенной утрате изначальной идеи телепроекта «Песня года» как платформы для развития профессионального музыкального искусства. Вместо этого конкурс становится средством массового развлечения, отражая тенденции коммерциализации культуры и стандартизации массовых мероприятий конца советской эпохи. В итоге «Песня года» утрачивает свою миссию как культурный институт высокого уровня и превращается в шоу-бизнес-проект, рассчитанный на широкую аудиторию и новые медийные тренды.

Обобщая результаты исследования, можно говорить о том, что за 20 лет существования проекта произошли кардинальные изменения в его содержании и художественной концепции. Эти трансформации отражают более широкие процессы смены ценностных ориентиров общества — от идеологически насыщенного искусства к коммерциализированному развлечению. Такой переход свидетельствует об изменении культурных приоритетов и формировании новой эпохи популярной музыки, ориентированной на массового зрителя и иные медийные форматы.

(38) «Музыкальные структуры на конкретной стадии исторической эволюции отражают соответствующий социум — и как эпоху в целом, и как специфический этап истории данной страны» [Холопов, 2024, с. 157].

Список литературы:

- 1 Журкова Д.А. Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох: 1980–1990-е. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.
- 2 Кудрявцева Л. Александр Орлов: Пугачева настоящая дьяволица! // Экспресс газета. 2008. 21 марта. URL: <https://www.eg.ru/showbusiness/10173/> (дата обращения 20.05.2025).
- 3 Маевская И.В. Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2020. 205 с.
- 4 Победители конкурса журнала «Советский экран» // Советский экран. 1983. № 10. URL: https://web.archive.org/web/20130123080243/http://akter.kulichki.com/se/10_1983 (дата обращения 01.05.2025).
- 5 Симонов Н.С. Несостоявшаяся информационная революция: условия и тенденции развития в СССР электронной промышленности и средств массовой коммуникации. Ч. 1: 1940–1960-е годы. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2013. 276 с.
- 6 Сохор А.Н. Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959. 508 с.
- 7 Холопов Ю.Н. Социальный прогресс и музыка / Публ., предисл. и ком. Т.С. Кюрегян // Музыкальная академия. 2024. № 2. С. 152–163. <https://doi.org/10.34690/398>.
- 8 Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». М.: РИК «Культура», 1994. 256 с.
- 9 Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы; Интермедии; Переписка с А. Степановой / Ред. В.П. Козлов. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 591 с.
- 10 Antipova Yu. V. The Phenomenon of Freakishness in Russian Popular Music: Concerning the Study of the Problem // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. № 3. P. 150–159. <http://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.150-159>.

References:

- 1 Zhurkova D.A. *Pesni ni o chem? Rossiiskaya pop-muzyka na rubezhe ehpokh: 1980–1990e* [Songs about Nothing? Russian Pop Music at the Turn of an Era: 1980s–1990s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 304 p. (In Russian)
- 2 Kudryavtseva L. Aleksandr Orlov: Pugacheva nastoyashchaya d'yavolitsa! [Alexander Orlov: Pugacheva Is a True Devil!]. *Ehkspress-gazeta*, 2008, March 21. Available at: <https://www.eg.ru/showbusiness/10173/> (accessed 20.05.2025). (In Russian)
- 3 Maevskaya I.V. *Zhanrovo-stilevye aspekty otechestvennoi estradnoi pesni vtoroi poloviny XX veka* [Genre and Style Aspects of Domestic Pop Song in the Second Half of the 20th Century], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory. Rostov-on-Don, 2020. 205 p. (In Russian)
- 4 Pobediteli konkursa zhurnala “Sovetskii ehkran” [Winners of *The Soviet Screen Magazine* Contest]. *Sovetskii ehkran*, 1983, no. 10. Available at: https://web.archive.org/web/20130123080243/http://akter.kulichki.com/se/10_1983 (accessed 01.05.2025). (In Russian)
- 5 Simonov N.S. *Nesostoyavshayasya informatsionnaya revolyutsiya: usloviya i tendentsii razvitiya v SSSR ehlektronnoi promyshlennosti i sredstv massovoi kommunikatsii* [The Failed Information Revolution: Conditions and Trends in the Development of the Electronic Industry and Mass Media in the USSR]. Part 1: 1940–1960-e gody [1940s–1960s]. Moscow, Universitet Dmitriya Pozharskogo Publ., 2013. 276 p. (In Russian)
- 6 Sokhor A.N. *Russkaya sovetskaya pesnya* [Russian Soviet Song]. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ., 1959. 508 p. (In Russian)
- 7 Kholopov Yu.N. *Sotsial'nyi progress i muzyka* [Social Progress and Music], publ., preface, com. T.S. Kyuregyan. *Muzykal'naya akademiya*, 2024, no. 2, pp. 152–163. <https://doi.org/10.34690/398>. (In Russian)
- 8 Cherednichenko T.V. *Tipologiya sovetskoi massovoi kul'tury: Mezhd “Brezhnevym” i “Pugachevoi”* [The Typology of Soviet Mass Culture: Between “Brezhnev” and “Pugacheva”]. Moscow, RIK “Kul'tura” Publ., 1994. 256 p. (In Russian)
- 9 Erdman N.R. *Samoubiitsa: P'esy; Intermedii; Perepiska s A. Stepanovoi* [Suicide: Plays; Intermedes; Correspondence with A. Stepanova], ed. V.P. Kozlov. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2000. 591 p. (In Russian)
- 10 Antipova Yu.V. The Phenomenon of Freakishness in Russian Popular Music: Concerning the Study of the Problem. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, 2023, no. 3, pp. 150–159. <http://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.150-159>.

УДК 7

ББК 85.103(2); 85.125

Сиповская Наталия Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

Ключевые слова: матрешка, магазин «Детское воспитание», Мария
Александровна Мамонтова, Василий Петрович Звездочкин, Абрамцево,
Сергей Васильевич Малютин, Кустарный музей, Сергей Тимофеевич
Морозов, Сергиев Посад, Николай Дмитриевич Бартрам

Сиповская Наталия Владимировна

Матрешка: студийное творчество и народная традиция



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-300-353

Для цит.: Сиповская Н.В. Матрешка — студийное творчество и народная
традиция // Художественная культура. 2025. № 4. С. 300–353.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-300-353>.

For cit.: Sipovskaya N.V. Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 300–353.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-300-353>. (In Russian)

Sipovskaya Natalia V.

D.Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

Keywords: Matryoshka, Children's Education store, Maria Alexandrovna
Mamontova, Vasily Petrovich Zvezdochkin, Abramtsevo, Sergei Vasilyevich
Malyutin, Handicraft Museum, Sergei Timofeevich Morozov, Sergiev Posad,
Nikolay Dmitrievich Bartram

Sipovskaya Natalia V.

Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition

Аннотация. Антиглобалистское движение, все отчетливее заявляющее о себе в культурах разных стран, актуализирует широкий круг сюжетов, связанных с оценкой различных явлений национального свойства. Русская культура не является исключением, предоставляя широкое проблемное поле как в исследовательском, так и в творческом плане — от поиска примет «русскости» в оценке достижений прошлого до возможности их релевантной интерпретации в современном художественном процессе. Отдельная тема — генезис артефактов, ставших знаковыми приметами национальной культуры. Таких как матрешка, рождение которой является темой ярких и подчас горячих дискуссий. В статье предпринята попытка реконструировать обстоятельства появления самой известной русской куклы-укладки, в которой счастливым образом переплелись поиски новой национальной выразительности выдающимися художниками рубежа XIX–XX веков, деятельность энтузиастов по изучению народной культуры и навыки традиционных кустарных производств.

Abstract. The anti-globalization movement, increasingly evident in the cultures of various countries, is reviving a wide range of themes related to the evaluation of various national phenomena. Russian culture is no exception as it offers a broad field of study — in terms of both research and creativity — from the search for hallmarks of ‘Russianness’ in assessing past achievements to the possibility of their relevant interpretation in contemporary artistic practice. A separate topic is the genesis of artifacts that have become iconic features of national culture such as the Matryoshka doll, whose birth is the subject of lively, and sometimes heated, debate. This article attempts to reconstruct the circumstances of the emergence of the most famous Russian doll, which happily interweaved the search for a new national expression by outstanding artists of the turn of the 20th century, the work of enthusiasts studying folk culture, and the skills of traditional handicrafts.

Введение

В марте 2020 года Консорциум Юникода в каталоге Emoji 13.0 с кодовой позицией «U+1FA86 nesting dolls» [Emoji Recently Added] утвердил в качестве зарегистрированного знака сетевого международного языка новую идеограмму, представленную американским дизайнером Джефом Греем (Jef Gray) [Gray, Sunne, 2019] как нерелигиозный и неполитический символ восточноевропейской культуры. Так обрела знаковую позицию в цифровой реальности матрешка — самая известная русская деревянная кукла-укладка, за последние три четверти века прочно закрепившаяся в общественном сознании как символ страны. Об этом свидетельствует, в частности, исследование аналитического центра ВЦИОМ, приуроченное к фестивалю «Душа России» в рамках Петербургского международного экономического форума 2025 года и охватывающее широкий круг тем. В сфере предметов, воплотивших «душу России», превалировали сувениры, безусловным лидером среди которых стала матрешка, многократно опередившая по популярности балалайку, медведя, валенки и самовар [Богомазова, 2025]⁽¹⁾. Но несмотря на народную любовь и международное признание, матрешка продолжает оставаться одной из самых загадочных фигур национальной традиционной культуры, предметом полемики, дополнительную остроту которой придает ее популярность и обременительный статус национального символа. Причины этой ситуации понятны и проистекают из обилия окутавших матрешку мифологем, компенсирующих явный дефицит верифицируемого документального материала.

Магазин «Детское воспитание» и круг Мамонтовых

Достоверно известно, что «Матрена» (как первоначально называлась кукла) появилась на свет в мастерских при магазине «Детское воспитание», открытом в Москве в 1873 году по инициативе Марии Александровны Мамонтовой (1847–1908), супруги известного издателя

Анатолия Ивановича Мамонтова (1839–1905). Первоначально магазин специализировался на продаже детской книги, но вскоре стал пополнять свой ассортимент развивающими детскими игрушками — как картонажными (настольные игры и проч.), так и разнообразными куклами. Идея оказалась плодотворной: магазин Марии Александровны предлагал свои товары и в доме Полякова на углу Неглинной и Петровских линий (Неглинная, 19 — там, где размещалось мамонтовское издательство и типография), и в собственном доме А.И. Мамонтова в Леонтьевском переулке (дом 19), построенном для него в 1872 году по проекту архитектора В.А. Гартмана в русском стиле. К середине 1890-х магазин превратился в своего рода методический центр, продвигавший новейшие разработки отечественной педагогики и предлагавший практически все необходимое для детской жизни. Наглядное представление об этом дает «Каталог изданий и изделий магазина “Детское воспитание”» 1896 года с восемью разделами [Каталог изданий, 1896]. Помимо книг (25 позиций, около 200 наименований) и игрушек здесь были представлены разделы «Детское белье и платье», «Детские коляски», «Мебель»; последний включал пеленальные столы, тазики и ванны, кровати, парты, классные доски, столы, стулья, книжные шкафы и др. В разделе «Игры и занятия» можно было найти всевозможные развивающие затеи: от картонных квадратиков «для складывания фигур по системе Фребеля», наборов для плетения, вышивания, шитья, лепки, росписи по фарфору и дереву до обучающих комплектов «Молочное хозяйство», «Прачечное хозяйство», «Горничная», «Варка варенья» или же грандиозного конструктора «Постройка города» [Каталог изданий, 1896, с. 25–29]. В разделе «Игры» были представлены всевозможные лото (числовое, «картинное на четырех языках» и проч.), бирюльки, шашки, комнатные крокеты, теннис, китайский бильярд и коллективные («общественные») настольные игры [Каталог изданий, 1896, с. 30–31]. В разделе «Летние игры и гимнастика» — обручи, палатки, садовый инвентарь, наборы для составления энтомологических коллекций, гербариев и др. [Каталог изданий, 1896, с. 32–36].

Самым обширным был раздел «Игрушки», включавший все что душа пожелает: мягкие мячики и деревянные шары для малышей, комплекты точеных фигурок и коробок, наборы детских столярных инструментов и военной амуниции, детские телеги и кабриолеты,

(1) Опрос проводился 8 июня 2025 года с участием 1,6 тыс. россиян в возрасте от 18 лет [ВЦИОМ, 2025].

игрушечные экипажи и лошадки, кукольную мебель, посуду и прочее «приданое», домики, среди которых были макеты крестьянской избы, деревенской школы, игрушечной лавки, и, конечно, собственно куклы — механические, с фарфоровыми головками, в «модной» и боярской одежде и т.д. [Каталог изданий, 1896, с. 13–24]. Среди них особо примечательна серия из 20 кукол в русских национальных костюмах, изготовлявшихся в трех размерах: 4,5; 6 и 8 вершков [Каталог изданий, 1896, с. 17, № 68]. Этот проект, считающийся по сей день одним из самых значимых свершений магазина, был инициирован Марией Александровной, давно ставшей из нежелательной невестки (первоначально семья не одобрила скоропалительную женитьбу Анатолия Ивановича на певице) полноправным членом семьи, целиком разделявшим ее интересы.

Энтузиазм к возрождению, а вернее — к созданию нового национального стиля, без преувеличения можно назвать определяющей тенденцией русской культуры тех лет, воплотившейся в широком и плодотворном художественном движении. Позже его назовут национальным романтизмом, который будут трактовать как преддверие и/или направление русского модерна. Как известно, одним из его эпицентров было подмосковное Абрамцево, приобретенное братом Анатолия — известным предпринимателем и меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым (1841–1918), благодаря неутомимой деятельности его супруги — Елизаветы Григорьевны Мамонтовой-Сапожниковой (1847–1908). В 1876 году она организовала в Абрамцеве мастерские (столярную, керамическую и женских рукоделий), где привлеченные умельцы-кустари в сотворчестве с ведущими художниками изготавливали предметы по частным заказам. С 1881 года при участии Василия Поленова, Виктора Васнецова и Ильи Репина Елизавета Мамонтова стала собирать коллекцию народного искусства, а в 1885 году открыла в Абрамцеве один из первых в России музеев народного искусства. Так что инициатива Марии Мамонтовой по созданию мастерских при магазине «Детское воспитание» и привлечению к сотрудничеству народных мастеров вполне согласовывалась с приоритетами как семьи, так и художественной среды в целом. Понятно, что в силу тесных семейных связей мастерские были обречены на сотрудничество и сотворчество: художники, работавшие по заказам типографии Анатолия Мамонтова, были как раз абрамцевского круга.

Вероятно, отсюда проистекает мнение о причастности к созданию матрешки Елизаветы Григорьевны Мамонтовой, вдохновившейся подаренной ей японской куклой-укладкой [см.: Матрешка: Фотоальбом, 1969; Бромлей, Подольный, 1984]. Документальных свидетельств тому нет — ни за, ни против. Но резоны появления подобной версии понятны: начиная с 1880-х годов и вплоть до середины 1900-х японское искусство в России, так же как во всем Старом Свете, было не просто в моде — им увлекались всерьез, черпая новые художественные приемы, привлекавшие лаконизмом, изысканностью, близостью к природным формам и (что важно) приверженностью к национальной традиции. Многие стилистические приемы и явления европейского модерна возникли под влиянием японского искусства. Некоторые из них стали национальными брендами, например датский подглазурный фарфор, французская ксилографическая афиша *Belle Époque*, английская орнаменталистика и ксилография мастерских У. Морриса и др.; да и в графике русского модерна, например Марии Якунчиковой, заметно стилистическое влияние японской ксилографии. Можно предположить, что в ту пору «японская версия» происхождения матрешки могла возникнуть из-за понятного желания придать новорожденной кукле бóльшую «родовитость» и модный лоск.

В современных публикациях сюжет японского участия в генезисе русской матрешки провоцирует излишний полемический задор: или в духе «разоблачения» русской куклы как японского изобретения, или, напротив, яростного опровержения данной версии. Но важно иметь в виду два обстоятельства. Во-первых, ничего необычного или «вторичного» для той эпохи в присутствии японского примера нет. Во-вторых, речь идет о принципе, а не о копии. Аналогичные матрешке куклы-укладки русской традиции не известны, зато хорошо известны в Индии и Китае, где считают, что подобные игрушки возникли около 1000 года в период империи Сун (960–1279), а первые сохранившиеся образцы деревянных фигурных кукол-укладок датируются XVIII веком. Появление этой затейливой формы лежит в русле приверженности китайской традиционной культуры к изделиям типа «предмет в предмете» (наиболее известный пример — костяные сферы, заключенные одна в другую). Подобного рода изделия (в том числе куклы-коробы) стали известны в Европе и в России в XVIII веке, в период увлечения китайским искусством, вызвавшим

к жизни европейский «шинуазри». Примеры европейских и русских изделий, повторяющих этот принцип, известны в ювелирном, золото-серебряном, камнерезном и косторезном деле, а также в токарном и столярном ремесле. В тот же период эта традиция, как принято считать, прижилась в Японии. Однако ранние примеры японских кукол, основанных на принципе «фигурка в фигурке», не известны (так считает, в частности, японский исследователь Гэнки Нумата (Genqui Numata) [см.: Numata, 2010]). В качестве аналогов приводят ритуальные и вотивные куклы наруко-кокэси и «сити-Фукурокудзю», но они составные, а не вкладные. Напротив, есть примеры влияния русской игрушки на японскую традицию. В 1916 году большую коллекцию деревянных игрушек вывез из России японский художник и педагог Ямамото Канаэ. По возвращении он организовал на севере Японии в префектуре Нагано промыслы, где стали производить на продажу «чисто японские» игрушки, у которых обнаруживаются вполне русские корни [Лекция, 2017]. Ярким примером влияния матрешки на форму фигурок Фукурокудзю служит образец, находящийся в коллекции Музея игрушки в Сергиевом Посаде. Судя по надписи «Made in Japan», этот винтажный сувенир, преподнесенный послом Японии в 1932 году, не мог быть выполнен раньше 1921-го.

В связи с этим любопытно, что в упоминавшемся каталоге магазина «Детское воспитание» 1896 года в игрушечном разделе фигурируют «деревянные точеные, разноцветные» коробки-укладки из 24 и 12 предметов [Каталог изданий, 1896, с. 13, № 44, 46]. Так что идея куклы-укладки могла возникнуть «на месте». Достоверно известно, что мастером, выточившим первую матрешку, был Василий Петрович Звездочкин (1876–1956), родившийся в 1876 году в деревне Шубино Подольского уезда. В мастерских при «Детском воспитании» он работал с 1898 года. «В 1900 г. изобретаю 3х и 6-ти местную матрешку и посылаю на выставку в Параж» [орфография источника. — *Н.С.*], — так определяется дата рождения известной куклы, согласно тексту автобиографии мастера [Блюм]. Что же касается изобретения матрешки и отсылки ее на Всемирную выставку в столицу Франции, то сюжет явно «спрямлен». Экспонентов Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 года утверждала высочайше учрежденная комиссия, которую возглавляли директор Департамента торговли и мануфактур В.И. Ковалевский и генеральный комиссар

князь В.Н. Тенишев, видный предприниматель, этнограф-социолог, педагог⁽²⁾. На участие в выставке Россия потратила 5 226 895 рублей, из них правительство ассигновало 2 226 895 рублей, а учреждения и экспоненты — 3 000 000 рублей. Эти суммы позволяют представить объем взносов участников, которые могли что-либо на выставку «посылать».

Участником выставки был Анатолий Иванович Мамонтов, вернее Товарищество его типографии, заявленное в третьей группе экспонентов («Пособия и техника в области литературы, науки и искусства») сразу в двух классах: 11-м («Типографское дело. Литография. Цинкография») и 14-м («Книжное дело, музыкальные и периодические издания»), в которых было отмечено золотой (в 11-м классе) и серебряной (в 14-м) медалями [Россия, 1900, с. 142, 147, 184, 185]. Бронзу в семейную копилку добавила Мария Александровна. Среди участников она не числится и выставлялась, скорее всего, под эгидой Товарищества, но в списке награжденных значится отдельной строкой как удостоенная бронзовой медали в классе 100 «Игрушечное производство» [Россия, 1900, с. 169]⁽³⁾. Отдельных комментариев, посвященных матрешке, в литературе тех лет нет — ни в каталоге Русского отдела, ни в развернутом описании выставки, собранном из иллюстрированных приложений к «Вестнику иностранной литературы», где фиксировались основные события Парижской ЭКСПО [см: Каталог Русского отдела,

- (2) В 1898 году князь Тенишев организовал в Петербурге частное Этнографическое бюро, фактически ставшее первым социологическим институтом в стране. Основная его цель заключалась в организации и проведении массового сбора сведений о русском крестьянстве по специальной программе. Научные результаты, полученные им, высоко оценили за рубежом: он был избран членом Интернационального социологического института и Парижского социологического общества.
- (3) Наряду с Товариществом типографии А.И. Мамонтова высоких наград выставки удостоились и другие представители фамилии. Е.Г. Мамонтова была заявлена в 98-м классе («Мелкие предметы из дерева») [Россия, 1900, с. 217], но по итогам получила золото в 69-м классе («Обыкновенная и художественная мебель») и серебро в 98-м классе («Щеточное, токарное и корзиночное производство») [Россия, 1900, с. 158, 168]. А.С. Мамонтова была заявлена в 72-м классе («Майолика, изразцы») [Россия, 1900, с. 206] и награждена золотой медалью [Россия, 1900, с. 160]. Так жена и младшая дочь Саввы Ивановича представили изделия Абрамцевских мастерских. Золотые медали снискали и кузены Анатолия и Саввы, владельцы Промышленного и торгового общества по производству лакокрасочной продукции братья А. и Н. Мамонтовы. Парижская выставка была самой удачной в истории русского международного представительства. Всего Россия получила 1589 наград, из них 370 золотых медалей.

1900; Всемирная Парижская выставка, 1900]. И вряд ли бронзовой медали владелица «Детского воспитания» была удостоена за одну матрешку: упомянутый ранее каталог наглядно демонстрирует, что ей было что показать. Однако пятидюймовая деревянная игрушка все же была замечена и оценена. Газета «Новости дня» от 10 апреля (28 марта) 1901 года писала: «Лондонцы заинтересовались русскими игрушками, и в настоящее время земской кустарной школе в Сергиевом Посаде заказано изготовить для лондонской публики большую партию игрушек, известных под названием “Матрешка”. Игрушки эти состоят из большой точеной куклы, в которую вкладывается целый ряд других, меньших, изображающих женские типы народностей России» [цит. по: Новикова, 2024]. По этому тексту видно, что его автор еще не совсем представляет, о чем идет речь. Примечательно и другое: в качестве изготовителя кукол упоминается кустарная школа в Сергиевом Посаде, с которой после разорения А.И. Мамонтова (одной из главных причин тому, кроме общего кризиса российской экономики, были финансовые затраты на участие в Парижской выставке) будет связана дальнейшая судьба матрешки.

Кустарный музей — методический центр институализации промыслов

Речь идет об Учебно-показательной мастерской Московского губернского земства в Сергиевом Посаде, именно в ее распоряжение перешли мастерские «Детского воспитания». Сюда, в Сергиев Посад, в 1901 году из Лондона и в 1904 году из Парижа пришли первые экспортные заказы. С тех пор Сергиево-Посадская мастерская стала основным центром производства матрешек. Кстати, в списке наград парижской выставки эта мастерская идет верхней строкой бронзовых призеров в той же группе «Игрушки» [Россия, 1900, с. 169]. Что не удивительно — эта мастерская, созданная в традиционном центре дислокации игрушечников-кустарей, была основной базой творческих экспериментов Торгово-промышленного музея кустарных изделий Московского губернского земства (далее — Кустарный музей). Деятельность этого легендарного музея имела первостепенное значение для формирования так называемого «московского принципа» взаимодействия с кустарными производствами, который

институализировал механику сохранения и развития художественного ремесла, определившую рождение и матрешки, и многих других явлений, известных ныне как народные промыслы. Этот принцип Кустарный музей поддерживал на всем протяжении его дореволюционной и советской истории⁽⁴⁾.

Вопрос о создании Кустарного музея как центра сохранения народной культуры поднимался в Петербурге, но московское земство оказалось расторопнее столичных чиновников. Отправной точкой стала Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве 1882 года, кустарный отдел которой произвел наибольшее впечатление на посетителей. Изделия кустарей Московской губернии приобрел Сергей Тимофеевич Морозов (1863–1944), эта коллекция легла в основу учрежденного в том же году Музея, который открылся для посетителей в 1885 году (одновременно с Абрамцевским) в особняке, специально снятом для этих целей на Никитском бульваре. В 1903 году Кустарный музей переехал в дом в Леонтьевском переулке (тот самый, в котором был магазин «Детское воспитание»), приобретенный у А.И. Мамонтова после его разорения С.Т. Морозовым, директором Кустарного музея (с 1890 года), а позже (с 1897 года) — его попечителем. Дом был перестроен и расширен специально для музейных целей (архитектор С.У. Соловьев) и подарен Морозовым опекаемому им музею.

(4) В 1920–1926 годах музей носил название «Центральный кустарный музей Высшего совета народного хозяйства», с 1927-го, после создания опытных мастерских, — Центральный научно-опытная станция (ЦНОПС). В 1931 году на базе ЦНОПС создается Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), реорганизованный в 1932 году в Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП), включавший музей и магазин «Художественные промыслы». В 1946 году музей был переименован в Музей народного искусства НИИХП. В 1999 году на базе художественных, библиотечных и архивных фондов института создан Музей народного искусства имени Сергея Тимофеевича Морозова, который вошел на правах структурного подразделения в состав Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ), а его коллекции были перемещены в здание ВМДПНИ на Делегатской улице, 3. Дом в Леонтьевском переулке оставался в ведении музея до 2006 года. Самой известной экспозицией, созданной Музеем народного искусства имени Сергея Тимофеевича Морозова, стал «Музей матрешки», символично просуществовавший на том же месте, где матрешка появилась на свет, около пяти лет (2001–2006). В настоящее время экспозиция «Музей матрешки» (с 2012 года) является частью комплекса «Конный двор» Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника.

Однако главной задачей Кустарного музея была не демонстрация достижений, а оказание финансовой, организационной и художественной помощи кустарному производству⁽⁵⁾. С 1888 года при Земской управе была создана кустарная комиссия, во исполнение решений которой Музей разработал новую форму взаимодействия с мастерами-кустарями. Это касалось и организации прямых закупок, и организации художественного руководства. Важным шагом в этом направлении было создание опытной мастерской в Сергиевом Посаде как центра по обучению взрослых мастеров, призванного обеспечить высокий художественный уровень народных производств, способствовать оттачиванию самобытных навыков мастеров, помочь им избежать «китчевых стилизаций», появляющихся под натиском модной, но несостоятельной в художественном смысле фабричной продукции [Дайн, 2011, с. 10, 11]. После успеха экспозиции Кустарного отдела на Парижской выставке производство было расширено. Там же — в Сергиевом Посаде — была создана художественная столярная мастерская. При мастерских работал Рисовальный класс Императорского Строгановского училища [Дайн, 2011, с. 35]. Особый вклад в дело сохранения народной игрушки принадлежит Николаю Дмитриевичу Бартраму (1873–1931) — художнику Московского губернского земства, заведовавшему художественным отделом музея в 1904–1917 годах [Бартрам, 1912; Н.Д. Бартрам, 1979; История]. Он был инициатором создания второй (после сергиево-посадской) опытной мастерской богородской игрушки, работа которой практически спасла этот народный промысел. Деятельность Бартрама по восстановлению и развитию промыслов народных игрушек, вытесняемых «фабричной дешёвкой», восторженно характеризовал даже скупой на похвалы А.Н. Бенуа. В 1918 году по его инициативе в Москве был создан первый специализированный Музей игрушки⁽⁶⁾.

(5) В частности, Кустарный музей и конкретно С.Т. Морозов отвечали за отбор экспонатов для «Коллективной выставки кустарного производства игрушек», удостоенной на Парижской выставке серебряной медали в группе «Игрушки» [Россия, 1900, с. 169].

(6) После смерти своего основателя в 1931 году Музей игрушки переместился в Сергиев Посад (тогда Загорск). Сейчас это единственный государственный специализированный музей игрушки — Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама (структурное подразделение Сергиево-Посадского филиала ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)»).

Пафос деятельности Кустарного музея основывался на соединении лучших традиций народного искусства, наработанных ремесленных навыков и современной художественной практики. Музей активно сотрудничал с такими центрами развития русского стиля, как Абрамцево, Талашкино, Кудрино, и многими другими. К работе были привлечены все лучшие художники, работавшие в русском стиле. К началу 1910-х годов музей возглавил работу по сохранению и развитию художественных промыслов во всех губерниях России. Показательным было создание кружевной мастерской в Александрове, столярной артели художников-выжигальщиков «Кустарь-художник», женской артели «Кустарих-одевальщиц» в Сергиевом Посаде, Хотьковского общества столяров-резчиков и многочисленных артелей медников в Подольском и Верейском уездах. После 1917 года музей (преобразованный сначала в Центральную научно-опытную станцию, затем в Научно-экспериментальный кустарный институт) участвовал в восстановлении таких художественных промыслов, как хохломская роспись, ростовская финифть, вологодское кружевоплетение, вышивки Рязани и Калуги. С участием музея проходило становление основных центров миниатюрной лаковой живописи по папье-маше в Палехе, Холуе, Мстёре. После войны (с 1946 года) под руководством мастеров Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), к которому принадлежал музей, стала возрождаться гжельская керамика.

Последний пример наиболее показателен для демонстрации «московского принципа» взаимодействия с мастерами народных промыслов. Ведь гжельский фарфор совершенно не похож на «возрождаемый» феномен — фарфоровый лубок крестьянских заводов Гжели 1830–1900 годов. Знаменитая сине-белая роспись была создана фарфористами-профессионалами с использованием традиционных форм, приемов росписи, пластических решений, и несмотря на это она стала настоящим народным промыслом, одним из опознаваемых брендов русской керамики. Но это крайний пример. Обычно художественный промысел «с лица необщим выражением» возникал как симбиоз профессионального художественного осмысления традиции и творчества ее живых носителей. Иногда тон задавали художники, как было с керамическими или мебельными мастерскими Абрамцева (изделия М.А. Врубеля и Е.Д. Поленовой выставлялись в Кустарных отделах Всероссийских и международных выставок), иногда — местные

мастера, прошедшие художественную выучку у профессиональных художников (городецкая роспись, Палех и др.). Это был напряженный и тесный в соучастии творческий процесс.

Рождение матрешки

В соответствии с принятой практикой, «отцов» у матрешки должно быть двое — мастер и художник. Косвенное подтверждение тому есть и в автобиографии Василия Петровича Звездочкина, токаря, выточившего первую матрешку, который с 1905 года начал работать в Сергиевом Посаде в мастерской московского губернского земства: «Там я работал с художником Марсовым. Изобретали на выставку в Италию в г. Милан разные образцы. В 1906 г. из Милана получил большую золотую медаль» [Блюм]. Этот документ опубликован Игорем Блюмом на его сайте «История матрешки» — единственном ресурсе, посвященном русской кукле-героине. Здесь представлен обширный материал, тщательно собранный исследователем-энтузиастом⁽⁷⁾.

(7) Помимо автобиографии можно привести в качестве примера уникальное свидетельство о награждении В.П. Звездочкина Большой серебряной медалью за «хорошую точку и полировку разн[ых] деревянных игрушек» на Второй Всероссийской кустарной выставке 1913 года. Это единственный документ, свидетельствующий о персональных наградах В.П. Звездочкина, полученных по итогам масштабных выставок. Золотая медаль Миланской выставки (1906) была, как и парижская бронзовая, присуждена экспоненту — то есть мастерским. В автобиографии перечислены и другие награды, присужденные изделиям мастера: «Дальше начинаю изготавливать разные точеные полированные точенцы и песочницы для выставки в Петербург в 1907–1908 г. Из Петербурга получил малую золотую медаль. В 1909 г. начинаю готовиться на выставку в г. Казань. Изготавливаю разные токарные полированные изделия. Из Казани получил похвальный лист. В 1913 г. работаю на выставку в Петербург откуда получил большую серебряную медаль. В 1914 г. в Сергиевом посаде открывается школа по игрушечному промыслу. Я принимаю обязанность инструктором преподавателем токарного цеха. Ежегодно выпускаю из токарного цеха не меньше 27 человек. В 1931 г. за честную работу и правильное видение токарного цеха от коллектива школы получил похвальный лист. В 1934 г. получаю похвальный лист за хорошую производственную работу и отличное выполнение квалификационных работ» [Блюм]. Несмотря на это, в 1935 году Звездочкин был лишен избирательных прав «за эксплуатацию чужого труда». Однако вниманием новой власти талантливый мастер обделен не был. Уже в 1936 году на заседании Комиссии по народной игрушке Наркомата просвещения, состоявшемся 4 августа, было рекомендовано Всекомпромсовету «обеспечить Звездочкину, имеющему без малого 40-летний стаж работы, условия для дальнейшей успешной работы по специальности», что и было исполнено. С 1949 года Василий Петрович заведовал токарным цехом Сергиево-посадской артели «Художественная игрушка».

В том числе — и текст о создании матрешки, записанный со слов Звездочкина Е.Н. Шульгиной в 1947 году [Дайн, 2011, с. 100]. Мастер вспоминал, как увидел в журнале подходящую «чурку» и попробовал выточить подобие человеческой фигуры. Примечательный оборот — «подходящую» для чего? — позволяет предположить существование эскиза. Выточенная фигурка сначала имела «смехотворный вид, напоминала как будто монашенку» и была «глухая». Как сообщает сам Звездочкин, идею сделать куклу полый с вкладками ему подсказали более опытные мастера Белов и Коновалов, также происходившие из Подольского уезда, где находились традиционные центры токарного игрушечного промысла⁽⁸⁾. Далее по тексту интервью мы узнаем, что мастера показали изделие А.И. Мамонтову, который одобрил фигурку с вкладышами и дал расписывать группе художников, работавших где-то на Арбате. Их имен автор не сообщает.

В силу устойчивой литературной традиции автором эскиза первой матрешки принято считать Сергея Васильевича Малютина (1859–1937), являвшегося одной из значимых фигур национально-романтического стиля рубежа веков, с равным успехом работавшего в книжной графике, сценографии и декоративно-прикладном искусстве [см. в частности: Стиль жизни, 2000, с. 247]. Однако документов, подтверждающих авторство художника, до сих пор не обнаружено, что дает повод подвергать эту информацию сомнению. Действительно, если судить по стилистике «Матрешки с черным петухом» (Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама, Сергиев Посад), атрибутированной как экспонат Парижской выставки 1900 года, где матрешка выставлялась впервые, ее мог расписать

(8) В XIX веке центры производства токарных игрушек находились в Подольском уезде (в селениях Вороновской и Красно-Пахорской волостей). Уже в 1911 году в деревне Бабенки Подольского уезда образовалась артель мастеров токарного производства, в дальнейшем ставшая фабрикой «Полированная игрушка». В 1934 году в городе Климовске открылась Гривненская фабрика по производству деревянной токарной игрушки. В 1972 году фабрики объединились. Организованное на основе этого объединенного комбината ОАО «КЛИМО» в 1995 году получило статус «Предприятие народных художественных промыслов России». Однако традиционная подольская токарная игрушка XIX века — монолитная, а не полая. Конечно, существовали и полые токарные изделия (пасхальные яйца с сюрпризом, вкладные шкатулочки, чашки, бокалы, стаканы и др.), но примеры фигурных кукол-укладок по принципу «мал мала меньше» до появления матрешки не известны.

любой грамотный орнаменталист, работавший в русском стиле, и Малютин в том числе⁽⁹⁾. Справедливости ради стоит заметить, что и весомые аргументы против версии об авторстве Малютина также отсутствуют. Утрата эскизов — типичная ситуация для прикладной графики: обычно эскизы переходили в собственность заказчика, а если предприятие закрывалось, то редко уцелевали. Малютин — не исключение, о чем свидетельствует отсутствие в наследии художника целых блоков эскизов по проектам, для которых его авторство документально подтверждено. В пользу его авторства росписи матрешки говорит тот факт, что в 1899 году он действительно плотно сотрудничал с издательством Мамонтова, работая над юбилейным изданием «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина.

Но достоверно определить авторство росписи на основе косвенных данных вряд ли возможно в силу специфики ситуации конца XIX — начала XX века, когда круг людей, работавших над созданием национально-романтического стиля и всерьез занятых сохранением и развитием традиций народного искусства, был чрезвычайно тесен: в музее, типографии А.И. Мамонтова и магазине «Детское воспитание» с мастерской, в Абрамцеве Е.Г. Мамонтовой работали практически одни и те же художники, поощряемые меценатами, которые были тесно связаны между собой по общественной и коммерческой деятельности, не говоря уже о родственных узах. Рождение матрешки произошло в этой уникальной художественной ситуации, созданной усилиями людей, сохранявших, развивавших и обогащавших на новом уровне предметный и художественный язык народной традиции.

Заключение

Эта кукла-укладка не может быть напрямую соотнесена ни с одним традиционным кустарным промыслом XIX века. Однако уже к 1920-м годам можно зафиксировать несколько центров ее производства с яркими считываемыми стилистическими особенностями. Народная культура вообще обладает гигантским ресурсом для адаптации новых

мотивов и форм. Примеры широко известны: от щеголей и щеголих в западных платьях в народном лубке до тракторов и дирижаблей в постреволюционном палехе, то же можно сказать и о предметном ассортименте. Именно поэтому народная традиция остается живой и постоянно развивающейся — это свойство обеспечивает ее непрерывность, преемственность и энергию.

Следует признать, что идея «очеловечить» традиционную игрушку-укладку оказалась на диво плодотворной: тему подхватили иностранные производства и мастера. Речь идет не о подделках (их, понятно, хватает), а о новых версиях «русской куклы», созданных художниками разных стран, в частности учившимся в России немцем Александром фон Зальцманом, опубликовавшим эскизы своего видения матрешки еще в 1904 году. В СССР после паузы 1930–1940-х, не в последнюю очередь связанной с резким сокращением экспорта, новый взлет популярности матрешки стартовал в конце 1950-х годов. Виной тому — Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 году, когда матрешка практически закрыла собой брешь отсутствия достаточного сувенирного производства с национальным шармом. С той поры матрешка вошла в число российских национальных брендов, вдохновляя и создателей муралов в чилийском Вальпараисо, и организаторов приуроченного к десятилетию российской версии Vogue аукциона, лотами которого стали полуметровые матрешки от ведущих дизайнеров⁽¹⁰⁾. И, наконец, она шагнула в цифровой мир уже в качестве символа не только русской, но всей восточнославянской культуры. Не стоит только забывать, что речь идет не о российской культуре в полном объеме ее многовекового наследия, а скорее о сувенирном тренде. Ведь именно в этом аспекте проводили свои исследования, имея в виду актуальную тему развития креативных индустрий, аналитики ВЦИОМ.

(9) И. Блюм склонен видеть автором росписи художника Б.В. Зворыкина (1872–1942), но на 1899 год тот был слишком молод, с издательством Мамонтова он начал сотрудничать только с 1903 года.

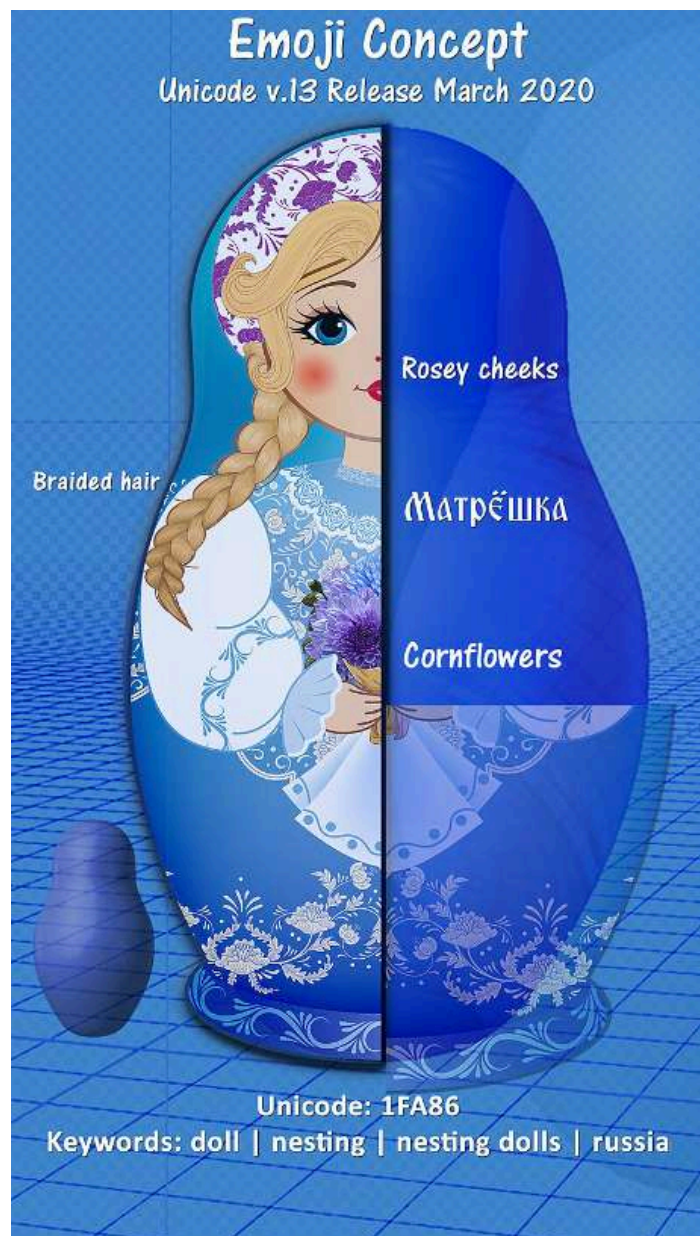
(10) Аукцион прошел в 2008 году. Матрешка Ralph Lauren носила клетчатый костюм (продана за 55 000 евро), вариант от Prada получил лицо топ-модели Линды Евангелисты (продана за 48 000 евро), а кукла Dolce & Gabbana напоминала монахиню в пайетках (продана за 50 000 евро). Но дороже других продали всю в черном матрешку Валентина Юдашкина, заплатив \$100 000 [Новикова, 2024].

Список литературы:

- 1 Бартрам Н.Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества // Аполлон. 1912. № 2. С. 55–64.
- 2 Блюм И. История матрешки. Подлинная история матрешки // Matreshka.site. URL: <https://matreshka.site> (дата обращения 10.08.2025).
- 3 Блюм И.А. О подлинной истории матрешки // Вопросы культурологии. 2023. № 7. С. 539–551. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2307-01>.
- 4 Богомазова Л. Россия — богатая душа! // ВЦИОМ новости. 23.06.2025. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskiy-obzor/rossiya-bogataja-dusha> (дата обращения 10.08.2025).
- 5 Бромлей Ю.В., Подольный Р.Г. Создано человечеством. М.: Политиздат, 1984. 272 с.
- 6 Всемирная Парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях / Сост. М.А. Орлов. СПб.: Типография брат. Пантелеевых, 1900. 224 с. (Иллюстрированное приложение к «Вестнику иностранной литературы» 1900 г.)
- 7 ВЦИОМ: в качестве сувенира для иностранца россияне отдают предпочтение матрешке // ТАСС. 23.06.2025. URL: <https://tass.ru/obschestvo/24325243> (дата обращения 10.08.2025).
- 8 Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия. М.: Время, 2004. 496 с.
- 9 Голдовский Б.П. Большая иллюстрированная энциклопедия «Художественные куклы» / Ред. А.Ю. Журавлев. М.: Дизайн Хаус, 2009. 296 с.
- 10 Дайн Г.Л. Сергиев Посад — мастерская игрушки: Живая традиция на рубеже веков: XX–XXI. Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2011. 232 с. (Игрушка в культуре России; кн. 3).
- 11 Знаменитый и неизвестный Кустарный музей: Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства / Авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М.: Кучково поле Музеон, 2021. 304 с.
- 12 История русской матрешки // Земляки. URL: <http://www.ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34> (дата обращения 10.08.2025).
- 13 Каталог изданий и изделий магазина «Детское воспитание». М., 1896. 39 с.
- 14 Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 г. СПб., [1900]. 489 с.
- 15 Лекция Александра Мещерякова об истории культурных связей между Россией и Японией в XIX–XX вв. // НИУ ВШЭ. 04.12.2017. URL: <https://iocs.hse.ru/news/212660701.html> (дата обращения 10.08.2025).
- 16 Матрешка: Фотоальбом / Авт. текста Е. Можаяева, А. Хейфиц, фото В. Монины. М.: Советская Россия, 1969. 108 с.
- 17 Модестов Н. Где матрешка родилась // Правда. 1987. 13 апреля.
- 18 Н.Д. Бартрам: Избранные статьи. Воспоминания о художнике / Сост. Е.С. Овчинникова, А.Н. Изергина, вступ. ст. Е.С. Овчинниковой. М.: Советский художник, 1979. 174 с.
- 19 Новикова А. Про матрешку / Ред. А. Черникова // Tutu.ru. 11.01.2024. URL: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/> (дата обращения 10.08.2025).
- 20 Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб.: Изд. А.С. Шустова, 1900. 248 с.
- 21 Стиль жизни — стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века: Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия: Сборник / Отв. ред. Э.В. Пастон. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. 607 с.
- 22 Emoji Recently Added, v13.0 // Unicode.org. URL: <https://web.archive.org/web/20200508124720/http://unicode.org/emoji/charts/emoji-released.html> (дата обращения 10.08.2025).
- 23 Gray J., Sunne S. Proposal for MATRYOSHKA Emoji // Unicode.org. February, 2019. URL: <https://www.unicode.org/L2/L2019/19096-matryoshka-emoji.pdf> (дата обращения 10.08.2025).
- 24 Numata G. Matryoshka Encyclopedia. Numata original Ki, 2010.

References:

- 1 Bartram N.D. O vozmozhnosti vrozozhdeniya v igrushke narodnogo tvorchestva [On the Possibility of Folk Creativity in Toys]. *Apollon*, 1912, no. 2, pp. 55–64. (In Russian)
- 2 Blyum I. Istoriya matreshki. Podlinnaya istoriya matreshki [The History of Matryoshka. The True History of Matryoshka]. *Matreshka.site*. Available at: <https://matreshka.site> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 3 Blyum I.A. O podlinnoi istorii matreshki [On the True History of Matryoshka]. *Voprosy kul'turologii*, 2023, no. 7, pp. 539–551. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2307-01>. (In Russian)
- 4 Bogomazova L. Rossiya – bogataya dusha! [Russia Is a Rich Soul!]. *VTSIOM novosti*, 23.06.2025. Available at: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossiya-bogataya-dusha> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 5 Bromley Yu.V., Podolny R.G. *Sozdano chelovechestvom* [Created by Mankind]. Moscow, Politizdat Publ., 1984. 272 p. (In Russian)
- 6 *Vsemirnaya Parizhskaya vystavka 1900 goda v illyustratsiyakh i opisaniyakh* [Paris 1900 Exposition Universelle in Illustrations and Descriptions], comp. M.A. Orlov. St. Petersburg, Tipografiya brat. Panteleevykh Publ., 1900. 224 p. (Illyustrirovannoe prilozhenie k “Vestniku inostrannoi literatury” 1900 g. [Illustrated Appendix to the Bulletin of Foreign Literature, 1900]. (In Russian)
- 7 VTSIOM: v kachestve suvenira dlya inostrantsa rossiiane otdayut predpochtenie matreshke [Russian Public Opinion Research Center: Russians Prefer a Matryoshka as a Souvenir for a Foreigner]. TASS, 23.06.2025. Available at: <https://tass.ru/obschestvo/24325243> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 8 Goldovsky B.P. *Kukly: Ehtsiklopediya* [Dolls: Encyclopedia]. Moscow, Vremya Publ., 2004. 496 p. (In Russian)
- 9 Goldovsky B.P. *Bol'shaya illyustrirovannaya ehtsiklopediya “Khudozhestvennye kukly”* [Large Illustrated Encyclopedia “Art Dolls”], ed. A.Yu. Zhuravlev. Moscow, Dizain Khaus Publ., 2009. 296 p. (In Russian)
- 10 Dain G.L. *Sergiev Posad – masterskaya igrushki: Zhivaya traditsiya na rubezhe vekov: XX–XXI* [Sergiev Posad – the Toy Workshop: Living Tradition at the Turn of the Century: 20th – 21st]. Sergiev Posad, Ves' Sergiev Posad Publ., 2011. 232 p. (Igrushka v kul'ture Rossii [Toy in Russian Culture], book 3). (In Russian)
- 11 *Znamenitii i neizvestnyi Kustarnyi muzei: Iz sobraniya Vserossiiskogo muzeya dekorativnogo iskusstva* [The Famous and Unknown Handicraft Museum: From the Collection of the All-Russian Decorative Art Museum], comp. K.Yu. Narvoyt. Moscow, Kuchkovo pole Muzeon Publ., 2021. 304 p. (In Russian)
- 12 Istoriya russkoi matreshki [The History of the Russian Matryoshka]. *Zemlyaki*. Available at: <http://www.ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 13 *Katalog izdaniy i izdelii magazina “Detskoe vospitanie”* [Catalogue of Publications and Goods of the Children's Education Store]. Moscow, 1896. 39 p. (In Russian)
- 14 *Katalog Russkogo otdela na Vsemirnoi Parizhskoi vystavke 1900 g.* [Catalogue of the Russian Section at the 1900 Paris Exposition Universelle]. St. Petersburg, 1900. 489 p. (In Russian)
- 15 Lektsiya Aleksandra Meshcheryakova ob istorii kul'turnykh svyazei mezhdu Rossiei i Yaponiei v XIX–XX vv. [Lecture by Alexander Meshcheryakov on the History of Cultural Relations between Russia and Japan in the 19th – 20th Centuries]. *NIU VSHE*, 04.12.2017. Available at: <https://iocs.hse.ru/news/212660701.html> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 16 *Matreshka: Fotoal'bom* [Matryoshka: Photo Album], text's auth. E. Mozhaeva, A. Kheifits, photo V. Monin. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1969. 108 p. (In Russian)
- 17 Modestov N. Gde matreshka rodilas' [Where Was Matryoshka Born]. *Pravda*, 1987, April 13. (In Russian)
- 18 N.D. Bartram: *Izbrannaye stat'i. Vospominaniya o khudozhnike* [N.D. Bartram: Selected Articles. Memories on the Artist], comp. E.S. Ovchinnikova, A.N. Izergina, intr. article E.S. Ovchinnikova. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 174 p. (In Russian)
- 19 Novikova A. Pro matreshku [About Matryoshka], ed. A. Chernikova. *Tutu.ru*, 11.01.2024. Available at: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 20 *Rossiya na Vsemirnoi vystavke v Parizhe v 1900 g.* [Russia at the Paris Exposition Universelle in 1900]. St. Petersburg, Izd. A.S. Shustova Publ., 1900. 248 p. (In Russian)
- 21 *Stil' zhizni – stil' iskusstva: Razvitie natsional'no-romanticheskogo napravleniya stilya modern v evropeiskikh khudozhestvennykh tsentrakh vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka: Rossiya, Angliya, Germaiya, Shvetsiya, Finlyandiya: Sbornik* [Style of Life – Style of Art: The Development of the National Romantic Trend of the Art Nouveau Style in the European Art Centers of the Second Half of the 19th – Early 20th Century: Russia, England, Germany, Sweden, Finland: Collection], ed. E.V. Paston. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2000. 607 p. (In Russian)
- 22 Emoji Recently Added, v13.0. *Unicode.org*. Available at: <https://web.archive.org/web/20200508124720/http://unicode.org/emoji/charts/emoji-released.html> (accessed 10.08.2025).
- 23 Gray J., Sunne S. Proposal for MATRYOSHKHA Emoji. *Unicode.org*, February, 2019. Available at: <https://www.unicode.org/L2/L2019/19096-matryoshka-emoji.pdf> (accessed 10.08.2025).
- 24 Numata G. *Matryoshka Encyclopedia*. Numata original Ki, 2010. (In Japanese)



Ил. 1. Грей Дж. Концепция для эмодзи «Матрешка». 2020. Источник: онлайн-ресурсы открытого доступа
Fig. 1. Gray J. Concept for The Matryoshka emoji. 2020. Source: open access online resources

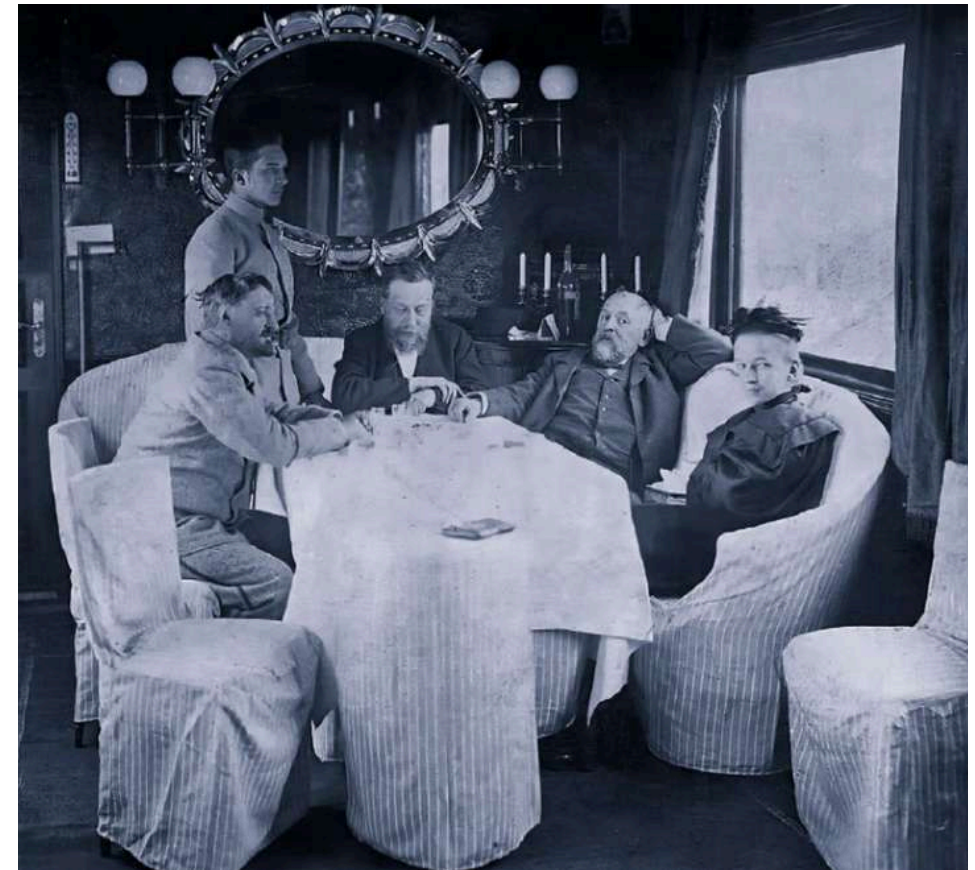


Ил. 2. Куклы, одетые в русские народные костюмы. Источник: Каталог изданий и изделий магазина «Детское воспитание». М., 1896. С. 18
Fig. 2. Dolls dressed in Russian folk costumes. Source: Catalogue of Publications and Goods of the Children's Education Store. Moscow, 1896, p. 18



Ил. 3. Куклы, одетые в русские народные костюмы. Источник: Каталог изданий и изделий магазина «Детское воспитание». М., 1896. С. 19

Fig. 3. Dolls dressed in Russian folk costumes. Source: Catalogue of Publications and Goods of the Children's Education Store. Moscow, 1896, p. 19



Ил. 4. Константин Коровин, Анатолий Мамонтов, Савва Мамонтов, Мария Мамонтова. 1880-е. Фотография. Источник: <https://matreshka.site/podlinnaya-istoriya-matreshki-chast-tre/>

Fig. 4. Konstantin Korovin, Anatoly Mamontov, Sava Mamontov, Maria Mamontova. 1880s.

Photo. Source: <https://matreshka.site/podlinnaya-istoriya-matreshki-chast-tre/>



Ил. 5. Матрешка «Девушка с петухом» (восьмиместная). 1900. Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама, Сергиев Посад.

Источник: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>

Fig. 5. Matryoshka "Girl with a Rooster" (eight-piece). 1900. N.D. Bartram Artistic and Educational Toy Museum, Sergiev Posad. Source: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>

Ил. 6. Фукурума (Фукурокудзю). 1920-е. Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама, Сергиев Посад. Источник: <https://matreshka.site/kak-nemczy-i-yaponczy-matreshkek-poddelyvali>

Fig. 6. Fukuruma (Fukurokuju). 1920s. N.D. Bartram Artistic and Educational Toy Museum, Sergiev Posad. Source: <https://matreshka.site/kak-nemczy-i-yaponczy-matreshkek-poddelyvali>



Ил. 7. Матрешка. Середина 1910-х. Коллекция Этель Мэри Страчан, Новая Зеландия.

Источник: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>

Fig. 7. Matryoshka. Mid-1910s. Ethel Mary Strachan Collection, New Zealand. Source: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>

Ил. 8. Матрешка Наполеон. Матрешка Кутузов. 1912. Сергиев Посад. Дерево, точение, роспись. Источник: <http://ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34&ysclid=mihm98wjw1936917655>

Fig. 8. Napoleon Matryoshka. Kutuzov Matryoshka. 1912. Sergiev Posad. Wood, turning, painting. Source: <http://ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34&ysclid=mihm98wjw1936917655>

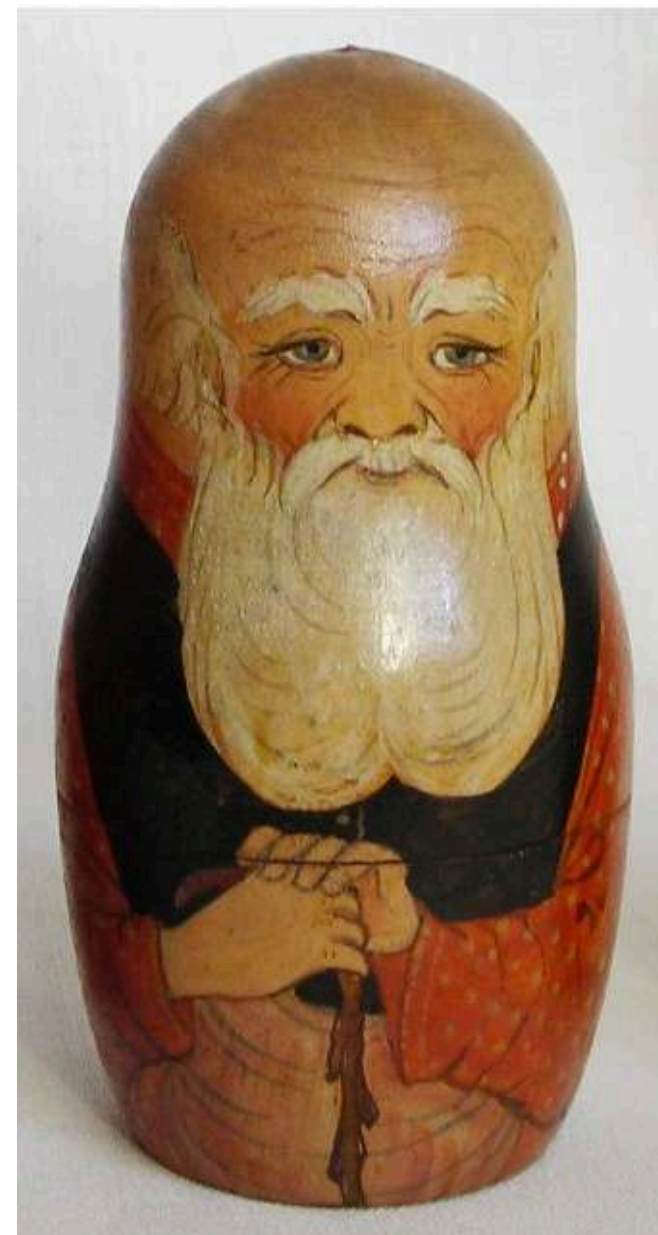




Ил. 9. Бартрам Н.Д. Матрешка «Тарас Бульба». 1910-е. Учебная игрушечная мастерская Московского губернского земства. Источник: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>
Fig. 9. Bartram N.D. Taras Bulba Matryoshka. 1910s. Educational Toy Workshop of the Moscow Provincial Zemstvo. Source: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>



Ил. 10. Матрешка. 1920-е. Мстёра. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Экспозиция выставки «Мстёра многолика» (3 февраля 2024 года – 26 мая 2024 года). Фото: А.С. Преображенский
Fig. 10. Matryoshka. 1920s. Mstera. Vladimir-Suzdal State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. The Many Faces of Mstera Exhibition (February 03, 2024 – May 26, 2024). Foto: A.S. Preobrazhensky

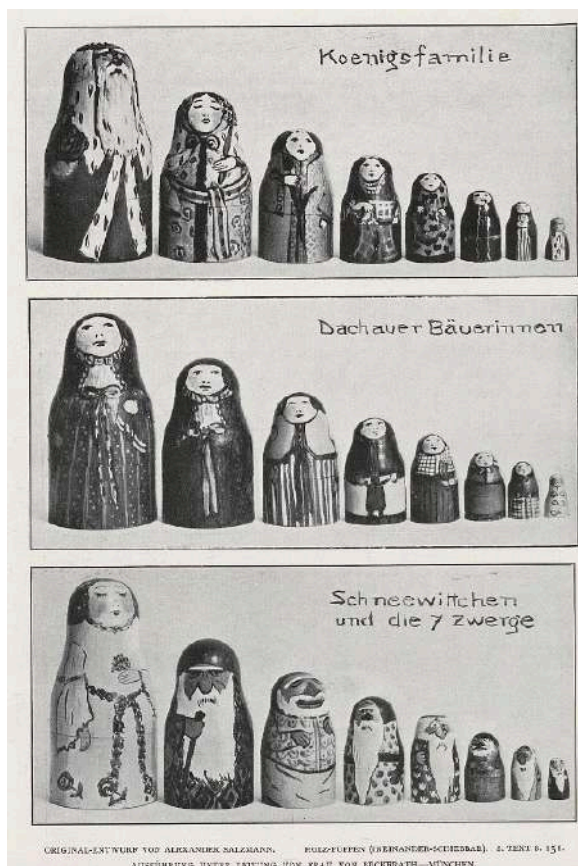


Ил. 11. Матрешка. 1920-е. Мстёра. Мстёрский художественный музей. Источник: онлайн-ресурсы открытого доступа
Fig. 11. Matryoshka doll. 1920s. Mstera. Mstera Art Museum. Source: open access online resources



Ил. 12. Публикация матрешки с изображением золотой медали Всемирной выставки в Милане 1906 года. 1907. Источник: <https://matreshka.site/matreshki-poluchivshie-zolotuyu-medal-vsemirnoj-vystavki-1906-goda-v-milane/>

Fig. 12. Publication of the Matryoshka depicting the Gold Medal of the 1906 Milan World's Fair. 1907. Source: <https://matreshka.site/matreshki-poluchivshie-zolotuyu-medal-vsemirnoj-vystavki-1906-goda-v-milane/>



Ил. 13. Зальцман А., фон. Матрешки «Белоснежка и семь гномов», «Крестьянки из Дахау», «Королевская семья». Источник: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. 1903–1904. № 13. S. 152

Fig. 13. Salzmann A., von. Matryoshka "Snow White and the Seven Dwarfs," "Peasant Women from Dachau", and "The Royal Family." Source: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, 1903–1904, no. 13, S. 152

Матрешка: студийное творчество и народная традиция



Ил. 14. Перес А., Перес Х. Граффити «Тело, разум и душа» на улице Камминг, 161, Вальпараисо, Чили. Источник: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>
Fig. 14. Pérez A., Pérez J. Graffiti "Body, Mind, and Soul" at 161 Cumming Street, Valparaíso, Chile
Source: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/>

UDC 7

LBC 85.103(2); 85.125

Sipovskaya Natalia V.

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

ORCID ID: 0000-0002-0578-3687

sipovskaya@sias.ru

Keywords: matryoshka, Children's Education store, Maria Alexandrovna Mamontova, Vasily Petrovich Zvezdochkin, Abramtsevo, Sergei Vasilyevich Malyutin, Handicraft Museum, Sergei Timofeevich Morozov, Sergiev Posad, Nikolai Dmitrievich Bartram



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-300-353

For cit.: Sipovskaya N.V. Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 300-353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-300-353>.

Для цит.: Сиповская Н.В. Матрешка – студийное творчество и народная традиция // Художественная культура. 2025. № 4. С. 300-353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-300-353>.

Sipovskaya Natalia V.

Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition

Сиповская Наталья Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687

sipovskaya@sias.ru

Ключевые слова: матрешка, магазин «Детское воспитание», Мария Александровна Мамонтова, Василий Петрович Звездочкин, Абрамцево, Сергей Васильевич Малютин, Кустарный музей, Сергей Тимофеевич Морозов, Сергиев Посад, Николай Дмитриевич Бартрам

Сиповская Наталья Владимировна

Матрешка – студийное творчество и народная традиция

Abstract. The anti-globalization movement, increasingly evident in the cultures of various countries, is reviving a wide range of themes related to the evaluation of various national phenomena. Russian culture is no exception as it offers a broad field of study — in terms of both research and creativity — from the search for hallmarks of ‘Russianness’ in assessing past achievements to the possibility of their relevant interpretation in contemporary artistic practice. A separate topic is the genesis of artifacts that have become iconic features of national culture such as the Matryoshka doll, whose birth is the subject of lively, and sometimes heated, debate. This article attempts to reconstruct the circumstances of the emergence of the most famous Russian doll, which happily interweaved the search for a new national expression by outstanding artists of the turn of the 20th century, the work of enthusiasts studying folk culture, and the skills of traditional handicrafts.

Аннотация. Антиглобалистское движение, все отчетливее заявляющее о себе в культурах разных стран, актуализирует широкий круг сюжетов, связанных с оценкой различных явлений национального свойства. Русская культура не является исключением, предоставляя широкое проблемное поле как в исследовательском, так и в творческом плане — от поиска примет «русскости» в оценке достижений прошлого до возможности их релевантной интерпретации в современном художественном процессе. Отдельная тема — генезис артефактов, ставших знаковыми приметами национальной культуры. Таких как матрешка, рождение которой является темой ярких и подчас горячих дискуссий. В статье предпринята попытка реконструировать обстоятельства появления самой известной русской куклы-укладки, в которой счастливым образом переплелись поиски новой национальной выразительности выдающимися художниками рубежа XIX–XX веков, деятельность энтузиастов по изучению народной культуры и навыки традиционных кустарных производств.

Introduction

In March 2020, the Unicode Consortium endorsed as a registered sign of the global language network a new emoji proposed by the American designer Jef Gray [Gray, Sunne, 2019] as a non-religious and non-political symbol of Eastern European culture in the Emoji 13.0 list under the “U+1FA86 nesting dolls” point [Emoji Recently Added]. In this way, Matryoshka, the most famous Russian wooden nesting doll that has become firmly rooted in the public mind as a national symbol over the past 75 years or so has made it to digital reality. This fact is evidenced, in particular, by a study, which the Russian Public Opinion Research Center undertook for “The Soul of Russia” festival within the framework of the 2025 St. Petersburg International Economic Forum (SPIEF) and which covered a broad range of topics. Souvenirs predominated among things embodying “the soul of Russia”, with Matryoshka emerging as the undisputed leader far ahead of the balalaika, bear, valenki felt boots and samovar [Bogomazova, 2025]⁽¹⁾. Despite nationwide affection and international recognition Matryoshka is still one of the most enigmatic figures of traditional national culture and a subject of debate, which is further intensified by the doll’s popularity and demanding status of a national symbol. The understandable reasons for this situation stem from the abundant mythologemes that are to compensate for the obvious dearth of verifiable documentary material.

The Children’s Education store and the Mamontovs Circle

It is known for a fact that Matryona (that was how the doll was originally called) appeared in the workshops of the Children’s Education store opened in Moscow, 1873 on the initiative of Maria Alexandrovna Mamontova (1847–1908), wife of the well-known publisher Anatoly Ivanovich Mamontov (1839–1905). The store initially specialized in children’s books but soon added educational toys (board games and so on) and all sorts of dolls to its stock-in-trade. The idea proved fruitful: Maria Mamontova’s store supplied its goods to the Polyakov House at the corner of Neglinnaya Street and Petrovskiye Linii (19 Neglinnaya where Mamontov’s publishing

house and printshop were located) and to Anatoly Mamontov’s own house in Leontievsky Lane (no. 19) designed by Viktor Hartmann in Russian style and built in 1872. By the mid-1890s the store had become a sort of information center that promoted latest innovations in Russian teaching practice and offered virtually everything children need. A clear idea of the above is provided by the 1896 Catalogue of Publications and Goods of the Children’s Education Store, which has eight sections [Catalogue of Publications, 1896]. In addition to books (25 items, about 200 titles) and toys, it listed children’s underwear and clothes, perambulators, and furniture; the latter including changing tables, basins and bathtubs, baby cribs and small beds, desks, chalkboards, tables, chairs, and bookcases. In the section ‘Games and Activities’ one could find all sorts of educational devices from cardboard squares ‘for making shapes according to Froebel system’ and sets for weaving, embroidery, sewing, modelling, porcelain and wood painting to educational sets on ‘Dairy Husbandry’, ‘Laundries’, ‘Housekeeping’ and ‘Jam Making’, or a huge ‘City Building’ kit [Catalogue of Publications, pp. 25–29]. The ‘Games’ section contained all sorts of lottos (with numbers, ‘pictures in four languages’, etc.), spillikins, draughts, indoor crickets, tennis, Chinese billiard and cooperative (group) board games [Catalogue of Publications, pp. 30–31]. The ‘Summer Games and Gymnastics’ section listed hula hoops, tents, garden tools, sets for making entomology collections, herbariums and so on [Catalogue of Publications, pp. 32–36].

The largest section of ‘Toys’ included everything imaginable: soft balls and wood balls for kids, sets of turned figurines and boxes, joiner’s tool and military gear kits for children, children’s carts and buggies, toy carriages and horses, dolls house furniture, dollhouse crockery and other ‘hope chest’ things, little houses with a miniature peasant hut, rural school and toyshop among them, and of course dolls per se — mechanical, with porcelain heads, dressed à la mode and in boyar’s (seignorial) clothes, etc. [Catalogue of Publications, pp. 13–24]. Especially noteworthy was a series of 20 dolls in Russian national costumes made in three sizes — 4.5, 6 and 8 *vershoks* (approximately 7.8, 10.5, and 14 inches) [Catalogue of Publications, p. 17, no. 68]. To this day considered a major accomplishment of the store, the project was initiated by Maria Mamontova, who had long turned from an unwelcome daughter-in-law (the family at first disapproved of Anatoly

(1) The survey held on June 8, 2025 covered 1600 residents of Russia aged 18+ [VTSIOM, 2025].

Mamontov's hasty marriage to a singer) into a full-fledged member of the family that fully shared its interests.

It will not be an exaggeration to say that a passion for revivalism or rather the creation of a new national style set the trend in Russian culture of that period, which was embodied in a broad-based and fruitful artistic movement. Later on, it would be referred to as national romanticism and interpreted as a forerunner and/or branch of Russian Art Nouveau. As is known, one of its centers was the Abramtsevo country estate outside Moscow, which Savva Ivanovich Mamontov (1841–1918), Anatoly's brother and well-known industrialist and patron of arts, bought owing to the untiring activity of his wife — Yelizaveta Grigorievna Mamontova-Sapozhnikova (1847–1908). In 1876, she organized joiner's, ceramics and needle craft workshops at Abramtsevo where enlisted craftsmen collaborated with leading artists in doing commission art. With the participation of Vasily Polenov, Viktor Vasnetsov and Ilya Repin, Yelizaveta Mamontova started a folk-art collection in 1881 and opened one of Russia's first museums of folk art in Abramtsevo in 1885. Thus, Maria Mamontova's initiative to set up workshops affiliated with the Children's Education store and to involve craftsmen in collaboration quite agreed with the priorities of both the family and the artistic milieu as a whole. Understandably enough, due to close family ties the workshops were bound to cooperate and co-create: the artists who worked on commissions from Anatoly Mamontov's printshop belonged to the Abramtsevo circle.

Perhaps this explains the opinion about Matryoshka appearing in part owing to Yelizaveta Mamontova, who was inspired by the Japanese nesting doll that had been gifted to her [Matryoshka: Photo Album, 1969; Bromley, Podolny, 1984]. There is no documentary evidence either in favour or against the premise. However, the reasons for this view are understandable: from the 1880s and up to the mid-1900s Japanese art was not merely all the rage in Russia the same as throughout the Old World. Artists were carried away by it and drew from it new artistic techniques attracted by their laconism, elegance, closeness to natural forms and, more importantly, loyalty to the national tradition. Many stylistic devices and phenomena of European Art Nouveau appeared under the spell of Japanese art. Some of them became national brands, for instance, Danish underglaze porcelain, French Belle Époque lithographic posters, English ornamentation and lithography of William Morris workshops, etc. The

stylistic impact of Japanese woodblock prints is also evident in Russian Art Nouveau graphic works, for example, those of Maria Yakunchikova. It can be surmised that during that period the theory of the 'Japanese origin' of Matryoshka might have been prompted by the understandable desire to attribute higher ancestry and fashionable chic to the newborn doll.

The theme of Japanese involvement in the genesis of Russian Matryoshka provokes undue controversial fervour in present-day publications by either 'exposing' the Russian doll as a Japanese invention or, conversely, fiercely denying the idea. Two circumstances should be borne in mind, however. First, there is nothing unusual or "secondary" in the existence of the Japanese model in that period. Second, it is a matter of principle rather than copying. Russian history knows no other nesting dolls similar to Matryoshka, whereas they are well known in India and China. The latter believes that such toys were made circa 1000 in the Song dynasty period (960–1279) while the earliest surviving specimens of figured wood nesting dolls date from the 18th century. The appearance of this fancy form is in line with adherence of traditional Chinese culture to the 'thing inside a thing' concept (of which the better-known example is the Chinese puzzle ball consisting of spheres carved from ivory or bone to fit within each other). Such products, including nesting dolls, became known in Europe and Russia in the 18th century during infatuation with Chinese art that brought into being European chinoiserie. European and Russian artworks based on this principle are known in jewellery making, gold and silver smithery, stone cutting, bone carving, turnery and carpentry. This tradition is thought to have struck root in Japan at the same time. However, early examples of Japanese dolls based on the principle of 'figure within a figure' are unknown (the opinion shared in particular by the Japanese scholar Genqui Numata [see: Numata, 2010]). Ritual and votive Naruko *kokeshi* dolls and *shichi-Fukurokuju* figurines are cited as parallels, although they are composed of separate elements that are not fitted one into another. On the contrary, cases are known when the Russian toy influenced the Japanese tradition. In 1916, the Japanese artist and educator Yamamoto Kanae brought a big collection of wooden toys from Russia. Upon his return, he organized in Nagano Prefecture, northern Japan, handicraft workshops that started producing for sale 'purely Japanese' toys with quite Russian roots [Lecture, 2017]. Matryoshka's influence on the shape of *Fukurokuju* figurines is strongly exemplified by a specimen found in the collection of

the Sergiev Posad Toy Museum. Judging by the ‘Made in Japan’ inscription, the vintage souvenir, presented by the Japanese ambassador in 1932 could hardly have been produced before 1921.

In this context it is noteworthy that the aforementioned catalogue of the Children’s Education store listed in the toys section ‘turned multicoloured wooden’ nesting boxes of 24 and 12 pieces [Catalog of Publications, 1896, p. 13, no. 44, 46]. So, the idea of a nesting doll could have arisen ‘on the spot’. It is a fact that the first Matryoshka nesting doll set was turned by the craftsman Vasily Petrovich Zvyozdochkin (1876–1956), who was born in the village of Shubino, Podolsk uyezd, in 1876. He worked in the Children’s Education store workshop from 1898. He wrote in his autobiography: “In 1900 I invented the 3-piece and 6-piece Matryoshkas and sent them to an exhibition in Parazh” [as spelt in the source. — N.S.] [Blyum]. This is how the birth date of the famous doll was determined. As for inventing Matryoshka and sending it to the Paris Exposition Universelle, the story was obviously ‘straightened’. The Imperially Established Committee headed by director of the Commerce and Manufacturing Department V.I. Kovalevsky and Commissioner-General Prince V.N. Tenishev, prominent entrepreneur, ethnographer, sociologist and educator⁽²⁾, approved the exhibitors of the Russian section at the 1900 Exposition Universelle. Russia spent 5 226 895 rubles on taking part in the fair, of which the government allocated 2 226 895 rubles and institutions and exhibitors funded another 3 000 000 rubles. These sums make it possible to imagine the fees paid by exhibitors capable of ‘sending’ anything to the exposition.

Among the participants in the exposition was Anatoly Mamontov or rather his printshop Partnership listed in the third group of exhibitors (‘Aids and Technology in Literature, Science and Art’) simultaneously in two classes: 11 (‘Printing Business. Lithography. Zincography’) and 14 (‘Book Craft, Music Industry and Periodical Publications’), which won eleven gold and fourteen silver medals [Russia, 1900, pp. 142, 147, 184, 185]. Maria Mamontova added a bronze medal to the family treasury. She

was not listed among the participants and most likely exhibited under the aegis of the Partnership. However, she was mentioned separately as a bronze medal winner in class 100 (‘Toys Manufacturing Business’) [Russia, 1900, p. 169]⁽³⁾. Neither the Russian section catalogue nor the extended description of the exposition composed of illustrated supplements to *Vestnik inostrannoi literatury* (Foreign Literature Gazette), which kept track of the main events of the Paris EXPO [see: Catalogue of the Russian Section, 1900; Paris 1900 Exposition Universelle, 1900], contained any specific commentaries on Matryoshka as such. Furthermore, the Children’s Education store owner could hardly have been awarded the bronze medal for Matryoshka alone: the catalogue mentioned above clearly demonstrates that she had something else to show. Yet the 5-inch wooden toy was noticed and appreciated. The *Novosti dnya* (Daily News) newspaper of April 10 (March 28), 1901 wrote: “Londoners showed interest in Russian toys, and the zemstvo handicraft school of Sergiev Posad has now been commissioned to make a large batch of toys known under the name of Matryoshka for the London public. These toys consist of a big turned doll, in which a number of smaller dolls representing female types of Russian peoples are nested” [cit.: Novikova, 2024]. It is clear from this text that the author still had a vague idea of what it was all about. Another thing is noteworthy: the Sergiev Posad handicraft school was mentioned as the doll maker. The future of Matryoshka would be connected with this school after Anatoly Mamontov went bankrupt due to the general economic crisis in Russia and, in no small measure, due to financial expenditures on taking part in the Paris fair.

(2) In 1898, Prince Tenishev organized in St. Petersburg a private Ethnographic Bureau that in fact became the first sociological institute in the country. Its major objective was to organize and carry out the large-scale collection of information about the Russian peasants based on a special programme. The scientific data obtained by him were highly appreciated abroad: Tenishev was elected member of the International Institute of Sociology and the Paris Sociological Society.

(3) Alongside the Anatoly Mamontov Printshop Partnersip, other members of the family were also bestowed high awards. Ye.G. Mamontova was entered into class 98 (‘Small woodworks’) [Russia, 1900, p. 217] but received gold in class 69 (‘Ordinary and art furniture’) and silver in class 98 (‘Brushware, turnery ware and basketry’) [Russia, 1900, pp. 158, 168]. A.S. Mamontova was entered into class 72 (‘Majolica and tiles’) [Russia, 1900, p. 206] and won a gold medal [Russia, 1900, p. 160]. Thus, Savva Mamontov’s wife and youngest daughter presented Abramtsevo workshop products. The brothers A. and N. Mamontov, cousins of Anatoly and Savva who owned the Paint-and-lacquer Industry and Trade Company, also won gold medals. The Paris EXPO was the most successful in the history of Russian representation on the international scene. Russia reaped a total of 1 589 awards, including 370 gold medals.

Handicraft Museum – methodical center for the institutionalization of crafts

The school in question was the Moscow Provincial Zemstvo Demonstration Workshop of Sergiev Posad, at whose disposal the Children's Education store workshops had been placed. It received the earliest export commissions from London in 1901 and from Paris in 1904. Ever since that time the Sergiev Posad Workshop became the main center of Matryoshka doll manufacturing. Incidentally, the workshop was listed as the top bronze medal winner in the same 'Toys' group of the Paris exposition [Russia, 1900, p. 169]. Not surprisingly, this workshop established in the traditional center of toy making craftsmen served as the major experimental base for the Moscow Provincial Zemstvo Handicraft Industry and Commerce Museum (hereinafter Handicraft Museum). The activities of this legendary museum were of paramount importance for the formulation of the so-called Moscow approach of interacting with handicrafts, which institutionalized the mechanics of the preservation and development of the handicrafts, the mechanics that determined the birth of Matryoshka and many other phenomena known now as folk crafts. The Handicraft Museum upheld this approach throughout its pre-revolutionary and Soviet history⁽⁴⁾.

(4) Between 1920 and 1926 the museum was named the Central Handicraft Museum of the Supreme Soviet of the National Economy, and when experimental workshops were founded in 1927, it got the name of the Central Research and Development Station (TsNOPS). In 1931, the Experimental Research Handicraft Institute (NEKIN) was established on the basis of TsNOPS and in 1932 it was reorganized into the Research Institute of Art Industry (NIIKhP), which included the Handicraft Museum and Shop. In 1946, the museum was renamed the NIIKhP Museum of Folk Art. In 1999, the Institute's art, library and archival stocks were used to create the Sergei Morozov Museum of Folk Art, which was incorporated in the All-Russian Decorative, Applied and Folk Arts Museum (VMDPNI) as its subsidiary, with its collections transferred to the VMDPNI building at 3 Delegatskaya Street. The house in Leontievsky Lane remained in the custody of the museum until 2006. The highly reputed exposition staged by the Sergei Morozov Museum of Folk Art was the Matryoshka Museum that fittingly occurred at Matryoshka's birthplace and stayed there for about five years (2001–2006). From 2012 and to the present moment the Matryoshka Museum exposition forms part of the Konny Dvor branch of the Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve.

The idea of establishing the Handicraft Museum as a center for preserving folk culture originated in St. Petersburg, but the Moscow Provincial Zemstvo proved more efficient. The All-Russia Artistic and Industrial Exhibition held in Moscow in 1882 turned out to be a pivotal event: its crafts section impressed the visitors most. Sergei Timofeyevich Morozov (1863–1944) bought a large number of craft items to display them, as part of his collection, in the Museum that he established the same year. In 1885, the museum located in a mansion specially rented for this purpose at Nikitsky Boulevard opened its doors to the general public (in parallel with the opening of the Abramtsevo museum). In 1903, the Handicraft Museum was relocated to the house in Leontievsky Lane (that previously accommodated the Children's Education store). When Anatoly Mamontov went bankrupt, the house was bought by Sergei Morozov, the museum director from 1890, and later its trustee from 1897. The mansion was rebuilt (architect S.U. Solovyov) and expanded to suit the museum purposes and later gifted by Morozov to the Museum, of which he was patron.

However, the mission of the Handicraft Museum was not to demonstrate the achievements but to provide financial, administrative and artistic support to the handicraft industry⁽⁵⁾. In 1888, the Handicraft Commission was set up under the Moscow Provincial Zemstvo and, in accordance with its decisions, the museum developed a new form of interaction with craftsmen as regards direct purchases and artistic guidance. No less important was establishing the Sergiev Posad Demonstration Workshop that would serve as a training center for adult craftsmen to ensure high quality standards for crafts production. It also aimed at helping artisans and craftsmen develop their individual style and avoid 'kitschy pastiche' coming from the onslaught of mass production devoid of any artistic merit [Dain, 2011, pp. 10, 11]. After the

(5) In particular, the Handicraft Museum and specifically Sergei Morozov were in charge of selecting exhibits for the Collective Exposition of Handcrafted Toys that won a silver medal in the 'Toys' group of the Paris EXPO [Russia, 1900, p. 169]

success of the Handicrafts Section at the 1900 Exposition Universelle in Paris, the output was diversified and expanded. A carpentry workshop was established in Sergiev Posad and a Drawing Class of the Stroganov Imperial College of Art and Design was affiliated with the workshops [Dain, 2011, p. 35]. Nikolai Dmitrievich Bartram (1873–1931), an artist of the Moscow Provincial Zemstvo and the Head of the Museum's artistic department from 1904 to 1917 [Bartram, 1912; N.D. Bartram, 1979; History], made a significant contribution to the preservation of folk toys. He initiated the establishment of the second experimental Bogorodskoye toy workshop (following the one of Sergiev Posad), and its operation effectively saved this folk craft. Bartram's efforts to preserve and develop the craft of folk toy making threatened by 'cheap factory products' was highly praised even by Alexander Benois who was known to be chary of praise. The very first Toy Museum of Moscow was also founded at Bartram's initiative in 1918⁽⁶⁾.

The Handicraft Museum's mission was based on merging the best folk-art traditions, skills accumulated by craftsmen and contemporary art practice of the time. The museum actively cooperated with such creative centers promoting Russian style as Abramtsevo, Talashkino, Kudrino and many others. All top artists specializing in Russian style were involved in collaboration. By the early 1910s, the museum was at the forefront of the efforts to preserve and develop crafts in all provinces of Russia. Among these creative initiatives were a lace-making workshop in the town of Alexandrov, the 'Kustar- khudoznik' (Artisan-Artist) team of carpenters specializing in pokerwork, a women's collective sewing doll clothes in Sergiev Posad, a group of wood carvers in Khotkovo (Moscow region) and numerous coppersmith artels in the Podolsk and Vereya uyezds. After 1917, the museum underwent transformations becoming first the Central Experimental Station and then the Experimental Research Handicraft Institute. In this capacity, it contributed to the revival of

(6) After the death of its founder in 1931, the Toy Museum moved to Sergiev Posad (Zagorsk in the Soviet time). As of today, it is the only specialized state-run toy museum called N.D. Bartram Artistic and Educational Toy Museum (the local branch of the Sergiev Posad Academy of Folk Arts).

crafts, including Khokhloma painting, Rostov enamel, Vologda lace-making, and embroidery traditions of Ryazan and Kaluga. The museum was involved in the revival and further development of Russian centers of lacquer painting on papier-mâché of Palekh, Kholuy, and Mstyora. After the war, starting from 1946, curators and masters of the museum, now affiliated with the Experimental Research Handicraft Institute, helped revive the Gzhel tradition of making ceramics.

The case study of Gzhel ceramics most vividly demonstrates how the 'Moscow principle' worked in interaction with craftsmen. Gzhel porcelain, as it is known today, is a far cry from what was to be 'revived', i.e., 'porcelain lubok' produced by rural works of Gzhel in the 1830s–1900s. The now iconic blue-and-white painting was actually created by professional porcelain artists based on traditional forms, decorative techniques, and plastic solutions. Despite its professional origin, it blossomed into a true folk craft and became one of recognizable brands of Russian ceramics. But this is a drastic example. Usually, a folk craft with its own singular style came from professional analysis of artistic tradition wedded to the creativity of the living bearers of the tradition. In some cases, artists set the pace as it happened with ceramics and furniture workshops of Abramtsevo (artworks by M.A. Vrubel and E.D. Polenova were displayed in the Handicrafts sections of national and international fairs and exhibitions). Sometimes local masters and artisans were trained by professional artists, as it was with Gorodets painting, Palekh lacquerware, etc. It was an intense and highly collaborative creative process.

The birth of Matryoshka

In keeping with the accepted practice, the Matryoshka nesting doll ought to have two parents — a craftsman and an artist. There is an indirect proof of this premise in the autobiography of Vasily Petrovich Zvezdochkin, a woodturner who made the first Matryoshka doll. In 1905, he was employed at the Moscow Provincial Zemstvo workshop of Sergiev Posad. Here is what he wrote in his autobiography: "I worked there with the artist Marsov. We invented different things for the exhibition in Milan, Italy. In 1906, I received a large gold medal from Milan" [Blyum]. The document was published by Igor Blyum on his website "The History of Matryoshka", the

only Internet resource dedicated to the Russian nesting doll. Here, the enthusiastic researcher meticulously gathered and presented a wealth of material on the subject⁽⁷⁾. He also included an article on the origin of Matryoshka written by E.N. Shulgina in 1947 based on her conversations with Zvezdochkin [Dain, 2011, p. 100]. The master recalled how he had seen a “suitable piece of wood” in a magazine and tried to turn on a lathe something like a human figure. The word ‘suitable’ is noteworthy here — ‘suitable for what?’ — and suggests the existence of a draft sketch. The turned wood figurine at first “had a funny look and brought to mind something like a nun”, and it was “blank”. According to Zvezdochkin, the idea to make a doll hollow with several smaller inserts was prompted to him by more experienced craftsmen Belov and Konovalov, who also came from the same Podolsk uyezd, famous for traditional centers of wooden

(7) In addition to his autobiography, a unique certificate verifies that at the Second All-Russia Handicrafts Exhibition of 1913, V.P. Zvezdochkin was awarded a large silver medal for “his perfect turning and polishing of different wooden toys”. This is the only document that testifies to his personal awards after participating in large-scale exhibitions. The gold medal from 1906 Milan exhibition as well as the bronze medal from Paris were given to the exhibitor, that is, the workshops. The autobiography also lists other awards that the master got for his creations: “Next I began making all sorts of turned polished items and sandboxes for the exhibition in St. Petersburg in 1907–1908. From Petersburg, I received a small gold medal. In 1909, I began preparing for the exhibition in Kazan. I made various turned, polished goods. From Kazan, I received a letter of gratitude. In 1913, I worked for the exhibition in St. Petersburg, from where I received a large silver medal. In 1914, a school for toy craft opened in Sergiev Posad. I took on the responsibility of instructor and teacher for the turning workshop. Every year no less than 27 people graduate from my turning workshop. In 1931, I received a letter of commendation from the school collective for honest work and correct vision of the turning workshop. In 1934, I received a letter of commendation for good production work and excellent completion of qualification work” [Blyum]. Despite his status, in 1935 Zvezdochkin was formally disenfranchised for ‘exploiting other people’s labour’. However, the talented master was not deprived of the attention of the new government. On August 4, 1936, the Folk Toys Commission of the People’s Commissariat for Education recommended that the All-Union Soviet of Producers’ Cooperatives “provide Zvezdochkin, a master with nearly 40 years of work experience, with proper conditions for successful professional activity”, which was implemented. From 1949, Vasily Zvezdochkin was in charge of the turning workshop at the Sergiev Posad Art Toy Artel.

toy crafts⁽⁸⁾. It was mentioned further in the interview that the masters showed the piece to Anatoly Mamontov who approved the figurine with inserts and commissioned a group of artists working on Arbat Street to paint it. The author does not report their names.

Traditionally, Sergei Vasilievich Malyutin (1859–1937), a pivotal figure in Russian national romantic style revival of the turn of the 20th century, is believed to be the designer of the first Matryoshka doll. He was equally successful in book design, scenography and decorative and applied arts [see: Style of Life, 2000, p. 247]. However, no documentary evidence confirming the artist’s authorship has been found so far, which gives reasons to put this information into question. Indeed, to judge by the style of the “Matryoshka with a Black Rooster” (N.D. Bartram Artistic and Educational Toy Museum, Sergiev Posad) attributed as an exhibit at the 1900 Exposition Universelle in Paris, where Matryoshka was displayed for the first time ever, it could have been painted by any skilled ornamentalist working in Russian style, including Malyutin⁽⁹⁾. To be fair, it should be noted that any weighty arguments against the theory of Malyutin’s authorship are also absent. The loss of sketches is quite common in applied graphic works as drafts usually became the property of the client and rarely survived if the enterprise closed. Malyutin is no exception, which is evidenced by the absence in his legacy of entire series of draft designs for projects with his documented authorship. The fact that in 1899 he closely collaborated with Mamontov’s publishing house, working on the jubilee edition of *The Tale of Tsar Saltan* by A.S. Pushkin, supports his authorship of the Matryoshka painting.

(8) In the 19th century, the turned toys production centers were located in Podolsk uyezd (in the villages of Voronovskaya and Krasnaya Pakhra volosts). As early as 1911, an artel of turned-toy makers was formed in the village of Babenki, Podolsk uyezd, which later became the Polirovannaya Igrushka (Polished Toy) factory. In 1934, the Grivnenskaya factory of turned wooden toys opened in the city of Klimovsk. In 1972, the factories merged. OAO KLIMO holding company, organized on this combined basis, received the status of ‘Russian Folk Crafts Enterprise’ in 1995. However, the traditional 19th-century Podolsk turned toys were not hollow but made of solid piece of wood. Of course, hollow turned goods were also produced, including surprise Easter eggs, nested boxes, cups, goblets, tumblers, etc., but examples of figured nesting dolls, following the ‘smaller than the smaller’ principle, were not known prior to the appearance of Matryoshka

(9) I. Blum believes that it was painted by the artist B.V. Zvorykin (1872–1942), however, in 1899 he was too young and only started working for the Mamontov publishing house in 1903.

However, the specific situation of the late 19th — early 20th centuries makes it problematic to authenticate the Matryoshka painting authorship on the basis of indirect data. The circle of people involved in the evolution of the national romantic style and the preservation and development of folk crafts traditions was quite narrow. Practically the same artists worked in the Handicraft Museum, Anatoly Mamontov's printshop and the Children's Education store workshops, as well as Yelizaveta Mamontova's workshops in Abramtsevo. Many of them, supported by art patrons, were closely linked by their public and commercial activities, to say nothing of their close family ties. The Matryoshka doll was born in this unique situation in art created by people who put their efforts into preserving, developing and enriching the content and artistic language of the folk tradition.

Conclusion

This nesting doll has no direct parallels with any traditional handicraft of the 19th century. However, by the 1920s a number of Matryoshka doll production centers, each with recognizable stylistic features, had already been in operation. Folk culture in general has a huge potential for adapting new motifs and forms. The notable examples range from fashionable men and women in Western dress as portrayed in folk lubok to tractors and dirigibles in post-revolutionary Palekh lacquerware. The same is true of the objects produced. This is precisely what keeps folk tradition alive and constantly evolving. This ability to change and adapt ensures its continuity, consistency and vibrant energy.

We must admit that the idea to 'humanize' the traditional nesting doll proved really fruitful, and the trend was picked up by foreign producers and craftsmen. We don't mean here fakes (no doubt, there are enough of these around) but rather new versions and interpretations of the 'Russian doll' by artists worldwide. These include the German Alexander von Salzmann, who studied in Russia and published his vision of Matryoshka in sketches as early as 1904. In the Soviet Union, following a hiatus in the 1930s–1940s — largely due to a sharp decline in exports — the Matryoshka doll saw a new wave of popularity in the late 1950s. The reason was the World Festival of Youth and Students held in Moscow in 1957, when Matryoshka virtually closed the gap in the production of an adequate number of souvenirs with a national charm. Ever since that time Matryoshka has been among Russian

national brands and the source of inspiration for many, be it mural artists in the Chilean city of Valparaiso or the organizers of the Vogue Russia 10th anniversary auction, which had half-a-meter high Matryoshka dolls by leading designers among the lots⁽¹⁰⁾. Finally, it has entered the digital world as a symbol of not only Russian, but Eastern European culture. However, it is worth mentioning that this refers not to Russian culture in the full scope of its age-old heritage, but rather to the souvenir trend. After all, it was precisely in this aspect that the Russian Public Opinion Research Center (VTSIOM) analysts conducted their survey.

(10) The auction was held in 2008. A Ralph Lauren Matryoshka doll dressed in a plaid suit was sold for 55 000 euros, a Prada version featured the face of top model Eva Evangelista and went for 48 000 euros. A Dolce & Gabbana doll looked like a sequined nun (sold for 50 000 euros). However, Valentin Yudashkin's Matryoshka doll, entirely in black, sold for the record \$100,000 [Novikova, 2024].

References:

- 1 Bartram N.D. O vozmozhnosti vrozozhdeniya v igrushke narodnogo tvorchestva [On the Possibility of Folk Creativity in Toys]. *Apollon*, 1912, no. 2, pp. 55–64. (In Russian)
- 2 Blyum I. Istoriya matreshki. Podlinnaya istoriya matreshki [The History of Matryoshka. The True History of Matryoshka]. *Matreshka.site*. Available at: <https://matreshka.site> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 3 Blyum I.A. O podlinnoi istorii matreshki [On the True History of Matryoshka]. *Voprosy kul'turologii*, 2023, no. 7, pp. 539–551. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2307-01>. (In Russian)
- 4 Bogomazova L. Rossiya — bogataya dusha! [Russia Is a Rich Soul!]. *VTSIOM novosti*, 23.06.2025. Available at: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossiya-bogataya-dusha> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 5 Bromley Yu.V., Podolny R.G. *Sozdano chelovechestvom* [Created by Mankind]. Moscow, Politizdat Publ., 1984. 272 p. (In Russian)
- 6 *Vsemirnaya Parizhskaya vystavka 1900 goda v illyustratsiyakh i opisaniyakh* [Paris 1900 Exposition Universelle in Illustrations and Descriptions], comp. M.A. Orlov. St. Petersburg, Tipografiya brat. Panteleevykh Publ., 1900. 224 p. (Illyustrirovannoe prilozhenie k "Vestniku inostrannoi literatury" 1900 g. [Illustrated Appendix to the Bulletin of Foreign Literature, 1900]). (In Russian)
- 7 VTSIOM: v kachestve suvenira dlya inostrantsa rossiiane otdayut predpochtenie matreshke [Russian Public Opinion Research Center: Russians Prefer a Matryoshka as a Souvenir for a Foreigner]. TASS, 23.06.2025. Available at: <https://tass.ru/obschestvo/24325243> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 8 Goldovsky B.P. *Kukly: Ehtsiklopediya* [Dolls: Encyclopedia]. Moscow, Vremya Publ., 2004. 496 p. (In Russian)
- 9 Goldovsky B.P. *Bol'shaya illyustrirovannaya ehtsiklopediya "Khudozhestvennye kukly"* [Large Illustrated Encyclopedia "Art Dolls"], ed. A.Yu. Zhuravlev. Moscow, Dizain Khaus Publ., 2009. 296 p. (In Russian)
- 10 1Dain G.L. *Sergiev Posad — masterskaya igrushki: Zhivaya traditsiya na rubezhe vekov: XX–XXI* [Sergiev Posad — the Toy Workshop: Living Tradition at the Turn of the Century: 20th – 21st]. Sergiev Posad, Ves' Sergiev Posad Publ., 2011. 232 p. (Igrushka v kul'ture Rossii [Toy in Russian Culture], book 3). (In Russian)
- 11 1Znamenitii i neizvestnyi Kustarnyi muzei: Iz sobraniya Vserossiiskogo muzeya dekorativnogo iskusstva [The Famous and Unknown Handicraft Museum: From the Collection of the All-Russian Decorative Art Museum], comp. K.Yu. Narvoyt. Moscow, Kuchkovo pole Muzeon Publ., 2021. 304 p. (In Russian)
- 12 1Istoriya russkoi matreshki [The History of the Russian Matryoshka]. *Zemlyaki*. Available at: <http://www.ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 13 1Katalog izdaniy i izdellii magazina "Detskoe vospitanie" [Catalogue of Publications and Goods of the Children's Education Store]. Moscow, 1896. 39 p. (In Russian)
- 14 1Katalog Russkogo otdela na Vsemirnoi Parizhskoi vystavke 1900 g. [Catalogue of the Russian Section at the 1900 Paris Exposition Universelle]. St. Petersburg, 1900. 489 p. (In Russian)
- 15 1Lektsiya Aleksandra Meshcheryakova ob istorii kul'turnykh svyazei mezhdu Rossiei i Yaponiei v XIX–XX vv. [Lecture by Alexander Meshcheryakov on the History of Cultural Relations between Russia and Japan in the 19th – 20th Centuries]. *NIU VSHE*, 04.12.2017. Available at: <https://iocs.hse.ru/news/212660701.html> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 16 1Matreshka: Fotoal'bom [Matryoshka: Photo Album], text's auth. E. Mozhaeva, A. Kheifits, photo V. Monin. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1969. 108 p. (In Russian)
- 17 1Modestov N. Gde matreshka rodilas' [Where Was Matryoshka Born]. *Pravda*, 1987, April 13. (In Russian)
- 18 1N.D. Bartram: Izbrannaye stat'i. Vospominaniya o khudozhnike [N.D. Bartram: Selected Articles. Memories on the Artist], comp. E.S. Ovchinnikova, A.N. Izergina, intr. article E.S. Ovchinnikova. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 174 p. (In Russian)
- 19 1Novikova A. Pro matreshku [About Matryoshka], ed. A. Chernikova. *Tutu.ru*, 11.01.2024. Available at: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 20 2Rossiya na Vsemirnoi vystavke v Parizhe v 1990 g. [Russia at the Paris Exposition Universelle in 1900]. St. Petersburg, Izd. A.S. Shustova Publ., 1900. 248 p. (In Russian)
- 21 2Stil' zhizni — stil' iskusstva: Razvitiye natsional'no-romanticheskogo napravleniya stilya modern v evropeiskikh khudozhestvennykh tsentrakh vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka: Rossiya, Angliya, Germaiya, Shvetsiya, Finlyandiya: Sbornik [Style of Life — Style of Art: The Development of the National Romantic Trend of the Art Nouveau Style in the European Art Centers of the Second Half of the 19th — Early 20th Century: Russia, England, Germany, Sweden, Finland: Collection], ed. E.V. Paston. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2000. 607 p. (In Russian)
- 22 2Emoji Recently Added, v13.0. *Unicode.org*. Available at: <https://web.archive.org/web/20200508124720/http://unicode.org/emoji/charts/emoji-released.html> (accessed 10.08.2025).
- 23 2Gray J., Sunne S. Proposal for MATRYOSHKA Emoji. *Unicode.org*, February, 2019. Available at: <https://www.unicode.org/L2/L2019/19096-matryoshka-emoji.pdf> (accessed 10.08.2025).
- 24 2Numata G. *Matryoshka Encyclopedia*. Numata original Ki, 2010. (In Japanese)

Список литературы:

- 1 Бартрам Н.Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества // Аполлон. 1912. № 2. С. 55–64.
- 2 Блюм И. История матрешки. Подлинная история матрешки // Matreshka.site. URL: <https://matreshka.site> (дата обращения 10.08.2025).
- 3 Блюм И.А. О подлинной истории матрешки // Вопросы культурологии. 2023. № 7. С. 539–551. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2307-01>.
- 4 Богомазова Л. Россия — богатая душа! // ВЦИОМ новости. 23.06.2025. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskiy-obzor/rossiya-bogataja-dusha> (дата обращения 10.08.2025).
- 5 Бромлей Ю.В., Подольный Р.Г. Создано человечеством. М.: Политиздат, 1984. 272 с.
- 6 Всемирная Парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях / Сост. М.А. Орлов. СПб.: Типография брат. Пантелеевых, 1900. 224 с. (Иллюстрированное приложение к «Вестнику иностранной литературы» 1900 г.).
- 7 ВЦИОМ: в качестве сувенира для иностранца россияне отдают предпочтение матрешке // ТАСС. 23.06.2025. URL: <https://tass.ru/obschestvo/24325243> (дата обращения 10.08.2025).
- 8 Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия. М.: Время, 2004. 496 с.
- 9 Голдовский Б.П. Большая иллюстрированная энциклопедия «Художественные куклы» / Ред. А.Ю. Журавлев. М.: Дизайн Хаус, 2009. 296 с.
- 10 Дайн Г.Л. Сергиев Посад — мастерская игрушки: Живая традиция на рубеже веков: XX–XXI. Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2011. 232 с. (Игрушка в культуре России; кн. 3).
- 11 Знаменитый и неизвестный Кустарный музей: Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства / Авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М.: Кучково поле Музеон, 2021. 304 с.
- 12 История русской матрешки // Земляки. URL: <http://www.ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=34> (дата обращения 10.08.2025).
- 13 Каталог изданий и изделий магазина «Детское воспитание». М., 1896. 39 с.
- 14 Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 г. СПб., [1900]. 489 с.
- 15 Лекция Александра Мещерякова об истории культурных связей между Россией и Японией в XIX–XX вв. // НИУ ВШЭ. 04.12.2017. URL: <https://iocs.hse.ru/news/212660701.html> (дата обращения 10.08.2025).
- 16 Матрешка: Фотоальбом / Авт. текста Е. Можяева, А. Хейфиц, фото В. Монины. М.: Советская Россия, 1969. 108 с.
- 17 Модестов Н. Где матрешка родилась // Правда. 1987. 13 апреля.
- 18 Н.Д. Бартрам: Избранные статьи. Воспоминания о художнике / Сост. Е.С. Овчинникова, А.Н. Изергина, вступ. ст. Е.С. Овчинниковой. М.: Советский художник, 1979. 174 с.
- 19 Новикова А. Про матрешку / Ред. А. Черникова // Tutu.ru. 11.01.2024. URL: <https://www.tutu.ru/geo/journal/raznoe/article/pro-matryoshku/> (дата обращения 10.08.2025).
- 20 Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб.: Изд. А.С. Шустова, 1900. 248 с.
- 21 Стиль жизни — стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века: Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия: Сборник / Отв. ред. Э.В. Пастон. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. 607 с.
- 22 Emoji Recently Added, v13.0 // Unicode.org. URL: <https://web.archive.org/web/20200508124720/http://unicode.org/emoji/charts/emoji-released.html> (дата обращения 10.08.2025).
- 23 Gray J., Sunne S. Proposal for MATRYOSHA Emoji // Unicode.org. February, 2019. URL: <https://www.unicode.org/L2/L2019/19096-matryoshka-emoji.pdf> (дата обращения 10.08.2025).
- 24 Numata G. Matryoshka Encyclopedia. Numata original Ki, 2010.

УДК 73; 75

ББК 85.103(2)6

Якимович Александр Клавдианович

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21

ORCID ID: 0009-0007-2626-6367

yakimovitch@mail.ru

Ключевые слова: столичные мастера, региональные художники, «русский космизм» в искусстве, эсхатологические смыслы, энергетика Вселенной как проблема художника



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-354-383

Для цит.: Якимович А.К. Столичные и региональные художники в России начала XXI века // Художественная культура. 2025. № 4. С. 354-383. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-354-383>.

For cit.: Yakimovich A.K. Metropolitan and Regional Art in Russia, 2000–2025. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 354–383. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-354-383>. (In Russian)

Якимович Александр Клавдианович

Столичные и региональные художники в России начала XXI века

Yakimovich Alexander K.

D.Sc. (in Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru

Keywords: metropolitan art, regional art, 'Russian Cosmism' in art, eschatological meanings, energies of the Universe as artistic problem

Yakimovich Alexander K.

Metropolitan and Regional Art in Russia, 2000–2025

Аннотация. Проблематика «столицы и провинции» издавна занимает прочное место в культурологии и литературоведении. В изучении изобразительных искусств эта проблематика столь же существенна. Следует попытаться классифицировать и осмыслить явления искусства в Москве и Петербурге, с одной стороны, и в обширных регионах Российской Федерации, с другой стороны. Подходить к этим вопросам с традиционными стилевыми мерками явно нецелесообразно, ибо художественные процессы на пространстве от Балтийского моря до Тихого океана плюралистичны, многостильны, отмечены «постмодернистской» множественностью ориентаций. Общие закономерности просматриваются на уровне контентов (смыслов и посланий). Можно заметить, что искусство С. Гариляченко, К. Вороновой, Ю. Малининой, С. Мирошникова и других представителей московского и петербургского ареала тяготеют к острым и драматическим поворотам, к смысловым контрастам эсхатологического характера. Искусство регионов, от А. Паршкова и Х. Поваевой до Н. Рыбакова и Е. Бобровой, скорее погружается в своего рода «космизм», то есть опирается на образы природных сил и процессов, витальных и вселенских энергий.

Abstract. The issue of metropolitan and 'provincial' qualities in art belongs to the ground problems of art studies. No doubt that an attempt to classify and interpret new visual artworks created in Moscow and St. Petersburg, on the one hand, and those made in the rest of the Russian territory, on the other hand, will increase our understanding of the contemporary situation. Traditional stylistic criteria will hardly be relevant in this case because the vast space between the Baltic Sea and the Pacific Ocean displays a multistylistic diversity and a post-modernist plurality in arts. Some significant differentiation has to be expected in their contents (meanings and messages). On the level of meanings, we can recognize that artworks coming from Moscow and St. Petersburg are marked by sharpness and dramatism, and by meaningful contrasts of eschatological type (e.g. artworks by S. Gavriyachenko, K. Voronova, and Yu. Malinina). Regional artists such as A. Parshkov, H. Povaieva, N. Rybakov, and E. Bobrova demonstrate another basic trend, namely they enjoy a kind of New Cosmism and turn to images of natural forces and processes, vital impulses, and Universal energies.

Введение. Понятия и методы исследования

Искусствоведение и литературоведение проявляют свои замечательные возможности в исследованиях двух типов. Во-первых, есть великолепные эмпирические штудии и изучение «кухни художника». Семейные истории поэта или музыканта или живописца, его друзья и объекты его внимания, его герои и персонажи, его личная жизнь и прочая так называемая теплая «человечинка» присутствуют в наших книгах и статьях. Столь же обстоятельно и эффективно изучаются классификации, лесенки стилей, вообще языки выражения. Автору этой статьи нечего возразить против этих двух линий развития наших историко-гуманитарных знаний. Но возникает вопрос, не маловато ли будет всех этих методов и результатов.

Появляется предположение, что нам не хватает фундаментальной науки об искусстве, о литературе, о театре. Как понятно из самого слова «фундаментальный», есть возможность и имеется перспектива изучать общие и кардинальные смыслы и послания разных искусств и находить в них содержательные общие знаменатели. Это не стилистики, то есть языки, которые служат для трансляции общих картин мира.

Занимаясь искусствами Нового времени от М. Сервантеса до Ф. Гойи и П. Пикассо, от И.В. Гёте до Томаса Манна, от Рембрандта до современных художников России, автор этих строк прежде всего думает не о том, по каким графам и полочкам разложить их способы передачи смыслов и какие фактологии следует раскапывать и доводить до сведения общества. С этими задачами наша наука справится. Хочется задуматься о том, каковы сами коренные смыслы искусства Нового времени и наших дней. С этим есть сложности.

Исследователю полезно подумать о том, что же такое самое главное и общее доложили и представили нам художники нескольких веков и разных национальных школ. Вы скажете, что ничего общего между ними не было, что все художники говорят свое, выражают архетипы своей национальной культуры, идеи и переживания своего времени? Если так, то вы ошибаетесь. Если посмотреть снаружи, так сказать, с Альфы Центавра, то мы заметим кое-что общее у Рембрандта и у Гойи, у В.В. Кандинского и у П. Сезанна. И даже у Джексона Поллока и Фрэнсиса Бэкона.

Они все влюблены в реальность и видят в ней восхитительные совершенства. Мир неотразимо хорош и притягателен. Если же не очень привлекателен, то волнительно странен, удивителен и уже поэтому притягателен. Его так и хочется показать в его неотразимой полноте и удивительной общей гармонии. Радость без границ — всматриваться в реальность и видеть в ней то, что видели А.С. Пушкин и А.П. Чехов, Гёте и О. Бальзак, и художники, и музыканты.

Но зоркий и внимательный наблюдатель со стороны обязательно заметит, что в этом чудесном мире земной жизни масса неблагополучий и радость встречи с этим миром отмечена ужасом и гротеском, иронией и скепсисом.

Прекрасный мир в представлении искусств Нового времени ужасно непрекрасен, и чудо бытия легко оборачивается кошмаром бытия; от одного берега до другого всего один шаг, и люди искусства постоянно делают этот шаг. Они пытаются представить в искусстве сверхсложные сущности бытия. Что это такое — сверхсложные сущности?

История Европы и России от эпохи Просвещения до появления новейшей постлиберальной цивилизации XXI века обнаружила новые силы в обществе, и они сильнее и образнее действовали на искусство. Писатели, поэты, музыканты, живописцы и другие творческие люди оказались в условиях «обезумевших идеологий». Возникают мощные движения, властные структуры, общественные силы, которые обещают своему народу, всему человечеству или какому-нибудь избранному классу великие светлые горизонты. Эти новые идеологии принимают вид правых или левых течений, патриотических программ, классовых учений, национальных мифологий [Булгаков, 1993, с. 368–434; Соловьев, 1988, с. 635–762].

Обещая светлое будущее, эти новые идеологии гарантируют в реальной жизни кровопролития и всплески беспрецедентного насилия. В двадцатом столетии эти обещания света и счастья, оборачивающиеся мраком, ужасом и гибелью, дают свои зрелые плоды.

В России сей идеологический парадокс принимает облик восторженного народнического, а затем коммунистического камлания. Полный спектр идеологических устремлений (обещающих благо и обеспечивающих чудовищные потоки зла) наблюдается в Западной Европе. Символом этого парадокса идеологического «добротла» становятся описанные у Максима Горького («Несвоевременные

размышления», 1918) или Василия Розанова («Апокалипсис нашего времени», 1918) экстатические восторги «бесовщины во имя светлых целей» [Розанов, 1990].

Звучат громкие и радостные клятвы в верности тотальному имморализму ради светлых целей, во имя счастья России и всего человечества. Эдуард Багрицкий пишет в конце 1920-х годов стихотворение «ТВС», в котором никто иной, как Ф.Э. Дзержинский, провозглашает новую революционную мораль во имя высшего Духа Революции: «Но если он скажет: “Солги”, — солги, / Но если он скажет: “Убей”, — убей» [Гулин, 2025, с. 22].

Такие пароксизмы новой идеологической субстанции в жизни людей вызывали со стороны художников прежде всего желание отвернуться, отстраниться и создать в своем творчестве «другое царство», далекое от безумия современной цивилизации. Возникает явление, увиденное нашим замечательным ученым В.Н. Прокофьевым как «искусство, переходящее на сторону природы» [Прокофьев, 1985, с. 77].

Появляются (на Западе и у нас) художественные высказывания, которые абстрагируются от соблазнов идеологии и пытаются слиться с энергетикой природы, с душой Вселенной. Природные и органические стихии становятся ориентиром для импрессионистов и Сезанна, для В. ван Гога и новых «вселенски-органических» движений в искусстве. Свет и воздух, геологические силы, биологические энергии, вообще жизненные силы в их природном, внеидеологическом воплощении особенно интересуют ведущих мастеров России, от И.Е. Репина и В.И. Сурикова до Б.М. Кустодиева и К.С. Петрова-Водкина.

Искусство вселенских стихий становится первым способом избавиться от идейных помрачений, от экстазов «бесовской добродетели», описанных у И.Э. Бабея и Багрицкого, у Горького, Андрея Платонова и Михаила Булгакова.

Другая линия развития в искусствах всех видов — эсхатологическая. А именно, мастера с особо чувствительными и болезненно обожженными нервами пытаются ухватить саму суть огромной исторической мистерии, в которой действуют лучшие намерения, а в итоге мы наблюдаем озверение, расчеловечивание людей, их обращение в монстров, орков и морлоков.

Речь идет вовсе не об историческом пессимизме или неверии в человеческую природу. Речь идет о новой амбивалентности смыслов и посланий [Котрелев, 2006, с. 238–257].

Художники остро ощущают такие исторические процессы, когда начинают шататься фундаменты прежнего исторического бытия, обрушивается система, разваливается государственный строй, а на этих развалинах строится какая-то новая историческая констелляция. Новая власть появляется, новая идеология оказывается на повестке дня, а также новые экономические механизмы, управленческие методы, силовые структуры и так далее.

Историки знают, что такие ситуации повторяются в жизни обществ и государств в разные времена, начиная с Древности. Если взять историю нашего Отечества за последние сто с лишним лет, то там наблюдаются процессы радикальных больших перемен, и это случилось три раза за этот период.

Первая большая историческая пертурбация стартовала в начале XX века. Первая мировая война, Октябрьская революция, развал и крах Российской империи, Гражданская война и построение Советской власти перевернули уклад жизни и картины мира. Искусство того времени, с 1914 по тридцатые годы плюс-минус, бурно реагирует на эти грандиозные перемены [Shadowa, 1978, s. 17]. От Кандинского до П.Н. Филонова, от В.Е. Татлина до М.З. Шагала искусство пытается сказать о чувстве немыслимого, неопишемого потрясения основ мироздания [Gray, 1962].

Время больших исторических переломов вызывает к жизни искусство и литературу *эсхатологического характера*. Три раза такие перетряски и переломы за последние сто лет нас посещают. Время от времени мы оказывались в атмосфере эсхатологии. Это важное понятие. Оно будет постоянно фигурировать в дальнейшем исследовании. Тут нужен комментарий.

Умонастроения эсхатологические — это такой комплекс переживаний и идей, когда мы надеемся на светлый путь и новое время, и новую жизнь, предвкушаем счастье и радость, но притом страх нас не отпускает. Перед глазами стоит райская мечта, и ужас преисподней неотвратимо наваливается на нас. Основополагающий текст в этом смысле — «Откровение Иоанна Богослова» [Burkett, 2002, p. 232; O’Hear N., O’Hear A., 2015, p. 330].

Эсхатологические переживания в искусстве — это переживания надежды и восторга, притом изнутри пробивает ужас. Вот пример из поэмы А.А. Блока «Скифы» (1918):

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!..⁽¹⁾

Это соединение «ненависти» и «любви» в одной строке в высшей степени показательно. Подобно тому можно было бы соединить вместе «надежду» и «безнадежность», «счастье» и «беду» и другие оппозиции. Эсхатология в некотором смысле снимает оппозиции [Аверинцев, 2010].

Снимают оппозиции некоторые экстатические всплески В.В. Маяковского, который декламирует восторги и надежды по поводу революции, и тут его счастье безгранично, а по ходу дела заявляет: «Я люблю смотреть, как умирают дети» [Морева, 2012, с. 122].

Это называется «эсхатологический экстаз». Кино и театр воплотили эти умонастроения. И в живописи эсхатология живет и расцветает, от картин визионера Филонова до социального реализма раннего Сергея Герасимова. Можно было бы также привести в пример произведения Л.Т. Чупятова, С.Б. Никритина и С.А. Лучишкина [Шатских, 2001, с. 513].

Вторая масштабная трансформация в истории России — это события Великой Победы и вслед за тем, через несколько лет, уход из жизни главного фактора советского бытия — тоталитарного диктатора. Это была не столь громкая, но глубинная историческая пертурбация. Художники ощутили эти ураганы времени. Надежда и страх накатывали единым потоком.

Эта вторая стадия исторического перелома дает другие стилевые результаты, не похожие на итоги развития авангарда и раннесоветского искусства. Но на уровне глубинного контента параллели налицо.

(1) Блок А.А. Скифы // Stihi.ru. URL: <https://stihi.ru/2012/03/04/4584> (дата обращения 17.05.2025).

С 1950-х годов наше искусство опять переживает эсхатологические экстазы.

В 1960-е годы Виктор Попков начинает свой цикл «Мезенские вдовы». Там везде один и тот же смысловой ход. Старые и стареющие одинокие женщины, обитающие в избах бесконечной России, предстают как огненные призраки, светящиеся надеждой и любовью матери убитых сыновей и вдовы погибших мужей. И они все пребывают словно в сгоревших домах, в темных и как бы обугленных стенах. Они сами светятся, как тлеющие угли в темноте, как надежда посреди безнадежности. Попков — художник сложный и неровный, с падениями, но тут он поднялся до уровня настоящей эсхатологии.

Рассматривая это наследие двадцатого века, исследователь отчетливо видит, что для интерпретации такого материала необходимо, помимо привычных понятий и методов искусствоведения, использовать понятия «вселенская энергетика» и «эсхатология». В предыдущем изложении важность этих понятий была уже продемонстрирована, источники названы. Теперь обратимся к отечественному искусству 2000–2025 годов. Этот материал явно необозрим в одной статье, если иметь в виду всю совокупность мастеров визуальных искусств. Прибегнем к репрезентативной выборке, ограничимся немногими именами и сосредоточимся на тех итоговых произведениях, которые возникли в 2020-е годы.

Вселенские образы в искусстве регионов

В конце XX века разразилась третья большая пертурбация в жизни России этого столетия. Развал и крах советской империи в 1990-е годы — самый мощный толчок исторического землетрясения [Фитцпатрик, 2023, с. 336]. Далее происходили своего рода афтершоки — и у нас земля ходила под ногами и в 2000-е годы, и в 2010-е. Сначала страна устремилась в объятия западной цивилизации, после 2014 года начинается противоположный тренд, отчуждения от западной цивилизации.

Давайте думать о проблемах и итогах развития искусства в последние сорок лет, примерно с 1985-го по 2025-й. Это были годы пертурбаций, переломов и потрясений. А как шли дела в искусстве?

Первостепенное значение имеет тот факт, что Россия нечеловечески огромна, она своими масштабами и сложным устройством превосходит все известные формулы цивилизации. Речь идет не только о географической обширности и не только о бюрократической громоздкости властного устройства. Российская цивилизация — многочастная и разноликая в разных аспектах.

А.И. Солженицын говорил, что Россия по своей духовной самости — это не страна в обычном смысле, а скорее часть света, как целая Европа [Сараскина, 2018, с. 453]. Это уникальное историческое явление. Часть света, которая играет на мировой арене роль державы!

Философия и «теория России» в мысли Солженицына в данном случае остаются за пределами рассмотрения. Важно, что, по соображениям мыслителя, литература и искусство страны имеют свойства так называемой сверхсложной системы. Иначе говоря, картина художественной культуры не может быть сконструирована по простейшим законам ценностных или смысловых оппозиций.

Эта самая сверхсложность системы очевидна в данном случае даже на первый взгляд. Современные мастера искусства очень разные по своим манерам, школам и умонастроениям. Есть тихие лирики, есть репортажные живописцы, необузданные реалисты, абстракционисты. Есть философская изобразительная метафизика. Имеется концептуальное искусство, использующее средства живописи, и живопись, которая использует принципы концептуального искусства.

Но все же в обширном искусстве России особо существенное место занимают сегодня художники, преданные принципам природной жизнотворной энергии. В определенной степени такие мастера наследуют заветам так называемого космизма 1920-х годов и далее [Овечкина, 1999; Чемерисова, 2003].

В ходе истории сформировались обширные творческие регионы: Южная Россия, Урал, Сибирь, Дальний Восток, — и там в течение десятилетий сложились свои школы живописи, свои корни и устои, и они заметно отличаются от столичных.

Столичные мастера, то есть московские и питерские звезды, сегодня часто создают произведения о сложнейших проблемах истории, о кризисе и катастрофе современного человека и так далее. *Современная эсхатология, то есть смесь надежды и ужаса, культивируется более всего в искусстве столиц.*

А вдалеке на тысячи километров тянутся огромные регионы, где немало подготовленных и высокопрофессиональных живописцев, где есть настоящие большие мастера. Некоторых мы сейчас назовем. Одни из них учились в столицах, другие на местах. Но все они отличаются глубинными «региональными» характеристиками на уровне контентов (смыслов и посланий).

Наши замечательные региональные мастера снова и снова с упорством толкуют о вечных ценностях и нерушимых устоях человеческого существования и вообще бытия — в смысле жизни на земле. Региональные классики и корифеи то и дело высказываются о вечных и незыблемых основах бытия, то есть тяготеют к какому-то новому варианту русского космизма. Точнее, к культу природных сил и вселенских энергий.

Очень показательно искусство российского Юга. Это многонациональное и сложное образование объединяет художников Северо-Кавказского и Южного федеральных округов. На этих территориях веками развивалась самобытная культура. В этих местах существовали аланская и скифо-сарматская культуры, загадочная киммерийская культура и немного более известная античная культура Северного Причерноморья. Культура раннего христианства отделилась на Кавказе; византийское православие тоже оставило там свои следы. Ислам и буддизм действуют в массовом сознании горских народов и представителей монголоидных этносов.

Несколько столетий на Юге России активно формировалась культура южного казачества, ассимилировавшаяся с местными традициями [Табolina, 1997]. Многообразие культур и устремлений российского Юга в самом деле сопоставимо с обилием наследий и традиций целых континентов.

Если посмотреть внимательно, то художники Юга предлагают прежде всего вживаться в ценности вечного порядка. Речь идет о какой-то вселенской энергетике. Вот примеры.

На Кубани работает Алексей Паршков (род. 1947). Этот академически обученный и очень способный живописец возводит здание своего искусства на традициях патриархальной казаческой культуры (южная ветвь казачества).

Казачество всегда было носителем «культы земли» в ее архаическом понимании. В картинах Паршкова происходит неспешный

разговор о важности семейных отношений, о вечной связи человека и природы. Это искусство обращено к долговечным ценностям, и они существуют в измерении вечности. День и ночь, свет и тьма, энергии жизни, дом и семья, земля рождающая, неумолимые силы разрушения — вот об этом идет речь. О вечных вселенских силах и явлениях идет речь. Заметим, что сегодняшние треволнения, всякие актуальности тут не котируются. Художнику подавай нечто вечное, всегда актуальное.

Художники Северного Кавказа находят разные пути к этому космическому, вселенскому взгляду на мир. Георгий Плиев (род. 1994) живет и работает в Осетии. Он пишет картины, посвященные вечности народной культуры. Он опирается на знаковые языки народного декоративного искусства. Ковроделие, ткачество и керамика — вот что ясно просматривается в его картинах. Народные устои изобразительной культуры указывают на прочное и надежное устройство мира, которому не опасны никакие исторические перемены. Где чего трясет, где что рухнуло, какие сегодня происходят пертурбации, о чем кричат со всех экранов и отчего у нас сегодня душа болит и возникают тяжкие вопросы — это в перспективе вечности ничего не значит.

В основе искусства Плиева лежит интуиция о том, что прошлое никогда не проходило и не пройдет и основы народной жизни всегда устойчивы. Наши региональные мастера прежде всего работают с формулами вечности и бесконечности, с интуициями природных энергий и вселенских сил.

На Юге России возникает прочное и основательное искусство, и оно заметно отличается от столичного. Мастера двух культурных столиц России озабочены вопросами эсхатологического характера. Живописцы столичные, как мы увидим далее, постоянно пытаются поставить проблемы типа «свет во тьме светит» или «тьма в свете возникает». Региональное искусство — другое. Художники наших бескрайних регионов пытаются заглядывать в глубины вечности и бесконечности. Тому в помощь — народная культура и древние религиозные культы.

Художница Халга Поваева (род. 1979) — ведущий мастер Калмыкии, а это особого рода культурный узел. Это очаг буддизма в Южной России. Поваева не просто воспроизводит некоторые свойства буддийских



Ил. 1. Поваева Х. Путь к себе. 2021. Дерево, масло. 80×150 см. Собрание художницы.
Источник: Живописная Россия: Каталог выставки / Творческий союз художников России, Российская академия художеств. М.: Творческий союз художников России, 2025. С. 67
Fig. 1. Povaeva H. The Way to Himself. 2021. Oil on wood. 80×150 cm. The artist's collection.
Source: Picturesque Russia: Exhibition Catalogue / Creative Union of Russian Artists, Russian Academy of Arts. Moscow, Tvorcheskii soyuz khudozhnikov Rossii Publ., 2025, p. 67

икон, например яркие локальные цвета и условные формы. Она на полном серьезе пытается нам сказать и наглядно показать, что память о великой религии предков есть настоящий залог прочного и основательного мироощущения. Художник с крепким переживанием традиции взыскует надежности и вечности. Вселенная устроена так, как догадывались мудрецы древности.

Притом речь идет не только о вечных традициях старины, но и о традициях новых. Алексей Ланцев (род. 1970) из Краснодара пишет и пейзажи природные, и мотивы городские и индустриальные. Для кого-нибудь это будет удивительно, но Ланцев — почитатель классической абстракции XX века. Он пишет как бы узнаваемые пейзажи, но пытается освободить цвет и свет от привязанности к узнаваемой



Ил. 2. Мигачев В. Внутренняя миграция. 2017. Холст, акрил, зола. 140×170 см. Собрание художника. Источник: Живописная Россия: Каталог выставки / Творческий союз художников России, Российская академия художеств. М.: Творческий союз художников России, 2025. С. 51

Fig. 2. Migachev V. Internal Migration. 2017. Canvas, acryl, ashes. 140×170 cm. The artist's collection. Source: Picturesque Russia: Exhibition Catalogue / Creative Union of Russian Artists, Russian Academy of Arts. Moscow, Tvorcheskii soyuz khudozhnikov Rossii Publ., 2025, p. 51

форме. Он хочет сделать цвет и свет то звенящими, музыкально пронзительными, то как бы исчезающими и затухающими в пространстве. Свет и цвет, как он думает, самостоятельно значимы, они не обязательно привязаны к вещам и обликам этого мира.

Вещи и облики — это мимолетности. Писать краской — означает сделать шаг к вековечному устройству мироздания, с его загадками света, цвета, материи и энергии. Ланцев любит вспоминать о Кандинском, а этот мастер как раз был очень чуток к новаторским открытиям эйнштейновской физики и новой космологии [Соколов, 2012, с. 171]. Можно сказать, что большой художник ощутил главный парадокс новой науки о материях и энергиях. Он увидел в теории относительности своего рода новый абсолют творческого мышления.

Голоса древних культур помогают найти путь к вселенским силам. И восприятие художниками физики А. Эйнштейна и Н. Бора тоже помогают в этом деле.

Владимир Мигачев (род. 1959) — из той же категории южнорусских почитателей вселенских энергий. Он делает как бы узнаваемые виды, пейзажи, но именно «как бы». Он все время намекает



Ил. 3. Рыбаков Н. Пастушьи угодья. 2024. Холст, масло. 140×180 см. Собрание художника. Источник: Живописная Россия: Каталог выставки / Творческий союз художников России, Российская академия художеств. М.: Творческий союз художников России, 2025. С. 113

Fig. 3. Rybakov N. Pasture Lands. 2024. Oil on canvas. 140×180 cm. The artist's collection. Source: Picturesque Russia: Exhibition Catalogue / Creative Union of Russian Artists, Russian Academy of Arts. Moscow, Tvorcheskii soyuz khudozhnikov Rossii Publ., 2025, p. 113

на сверхчеловеческие энергии и особые пространства иных миров. Структуры и энергии мироздания — вот о чем идет речь. Художник пытается сказать об энергиях и структурах Вселенной.

Сибирь, Север и Дальний Восток в начале XXI века порождают живопись, которая шагает в ногу с мощной живописью Южной России.

Сибиряк Александр Гнилицкий (род. 1958) пишет абстрактные картины, своего рода записи голосов мировых стихий. Например, в «Азбуке степи» (2025, собрание художника) система длинных мазков напоминает степную растительность, но она похожа также на нотную запись какой-то вселенской музыки, музыки сфер. Может быть, ход наивный и прямолинейный, но сам принцип налицо. Травинки тоже пребывают в космической бесконечности и подключены к силам большого мироздания.



Ил. 4. Боброва Е. Горький чай. 2025. Холст, масло. 95×240 см. Собрание художницы.
Источник: Живописная Россия: Каталог выставки / Творческий союз художников России, Российской академия художеств. М.: Творческий союз художников России, 2025. С. 90
Fig. 4. Bobrova E. Bitter Tea. 2025. Oil on canvas. 95×240 cm. The artist's collection. Source: Picturesque Russia: Exhibition Catalogue / Creative Union of Russian Artists, Russian Academy of Arts. Moscow, Tvorcheskii soyuz khudozhnikov Rossii Publ., 2025, p. 90

Сибирский мастер Николай Рыбаков (род. 1947) дает на выставки свою картину 2024 года «Пастушья угодья» (собрание художника) и другие вещи такого рода. Это некоторая попытка воспроизвести точку зрения «мирового духа» на безбрежные пространства российской Евразии [Енисейские маршруты, 2019, с. 87]. Или, быть может, это похоже на съемку в особых лучах из космоса.

Живописцы издавна знают, что краска подчас начинает жить и пульсировать на холсте как бы независимо от задачи изобразительного подобия. Получаются удивительные результаты. Мы смотрим и видим там чуть ли не космические тела и энергии. Например, картина сибирской художницы Елены Бобровой (род. 1983) «Горький чай» 2025 года (собрание художницы). Это мои субъективные ощущения, но посуда на столе в картине словно заставляет подумать о тайнах вселенской материи, где творится нечто немислимое.

Боброва как бы подает руку экспериментам великого космиста России Петрова-Водкина, который писал посуду и предметы быта, узнавая в них своего рода модели небесных тел в безмерном динамичном пространстве космоса [Христолюбова, 2012, с. 132].

Феодосий Заровняев (род. 1990) — пожалуй, хрестоматийный образец новейшего космизма в искусстве Сибири и Севера. Он постоянно



Ил. 5. Заровняев Ф. Связь с космосом. 2022.
Холст, масло. 136×200 см. Собрание художника.
Источник: <https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=61268&ysclid=mgcfyel4k1817005486>

Fig. 5. Zarovnyaev F. Connection with Space. Oil on canvas. 136×200 cm. 2022. The artist's collection. Source: <https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=61268&ysclid=mgcfyel4k1817005486>

пытается передать в своих работах те мыслеоощущения, которые свойственны так называемым архаическим культурам. У них силы природы, энергии неба и земли, тайны времени — это реальные вещи. Отсюда и картина Заровняева «Связь с космосом» (2022, собрание художника). Она изображает один из ритуалов языческого культа северных народов. Они строят символические горки из дерева или камня, чтобы стать наверху и приблизиться хоть на три шага к небесам, северным сияниям, богам и духам бесконечного мироздания. Этот традиционный ритуал северных народов запечатлен в картине языком «наивного» искусства.

Мы бегло и кратко посмотрели некоторые итоги наших почвенных регионов. Там работают мастера, которым нужны прочные вечные ценности. *Бесконечность, стихийность, энергии беспредельной*

Вселенной — вот их курс и программа. Исторические драмы и парадоксы сегодняшнего дня, столичные переживания и настроения — это им не важно и не обязательно. Вселенские реалии и силы природы, воплощенные с большим или меньшим успехом в картинах, делают неважными и идеологию, и геополитику, и историю людей.

Эсхатологические смыслы

В столицах — другая картина. Здесь сегодня особенно заметны живописцы с эсхатологической «подкладкой». Они, как и коллеги из регионов, часто тоже визионеры, а иной раз и с сумасшедшинкой, но это не региональный «новый космизм», а скорее именно столичный эсхатологизм.

Молодая художница Ксения Воронова (род. 1991) — характерное и яркое явление в рамках московской школы. Ее серия «Нарциссы» 2024 года (собрание художницы) — это эмоциональное индивидуальное высказывание о трагичности человеческого бытия. Например, картина «Цепенеть. Коченеть. Парализовать» является парафразой классической луврской картины Н. Пуссена с изображением умирающего Нарцисса («Эхо и Нарцисс», 1629, Лувр, Париж).

Воронова дает свой комментарий к мудрой светлой печали классического живописца. Нарцисс нашего времени в изображении столичной художницы — мученик темного ада современного города. Но в этом горьком высказывании просвечивает уважение к величавой стройности давнишнего классицизма. Это воспоминание о «божественном порядке» великой картины обозначает своего рода обитель спасения в апокалиптическом мире современного города.

Иван Коршунов (род. 1983) берется за болезненную тему, которая в живописи России снова и снова дает знать о себе вот уже более полувека. Такова серия «Призраки» (2023, собрание художника). Для художника тут есть личная боль. Сам он родом из одной из исчезнувших российских деревень. Фигуры, дома и вещи в его картинах словно теряют материальность, превращаются в воздух, в визуальные воспоминания. На фоне еще пока стоящих домов появляются призраки мужчины в кепке, деревенской женщины. Они тают в воздухе.

Если мы приглядимся к этим «призракам», мы можем оценить тонкую изысканность этой прозрачной живописной материи. Смерть

русской деревни, оказывается, есть зрелище поэтическое и возвышенное. Смотрим и любуемся, ибо написано так тонко и легко, так светло и прозрачно, что хочется думать о жизни, о воздухе и свете. Но это картины про смерть. Мы ужасаемся, и горько слезы льем, но строк печальных не смываем. Радостно смотреть на этот ужас. Подлинно эсхатологическая двойственность смыслов доступна хорошему современному живописцу.

Особый случай — написанные в 2020-е годы вещи такого корифея энергичной и мажорной живописи, как Сергей Гавриляченко (род. 1956). Он писал до сих пор в течение многих лет очень жизнелюбивые картины. В двадцатые годы нашего века он пишет темные интерьеры, в которых почти растворяются темные тени людей. Это тоже своего рода призраки, воспоминания о прежней жизни.

Картины Гавриляченко 2020-х годов — это щемящие повествования о людях, которые жили, надеялись и мечтали, а теперь стоят перед наступлением тьмы. И погружаются во тьму. Но это не дурная конечная тьма, не чернильное пятно безнадежного небытия, а живая и трепетная тьма инобытия. В этих вещах есть надежда: быть может, там, за порогом жизни, мы увидим и узнаем что-то немисливо важное, главное для нас? Вот чего можно добиться темными красками, когда владеешь старинным искусством тонких валеров и сложных лессировок.

Другой мастер достигает своих целей другими средствами. Работы Анатолия Любавина (род. 1956) своими путями ведут к идеям эсхатологии. Казалось бы, они такие упоительно спокойные и созерцательные. В этой живописи речь идет о неотразимой и вечной прелести бытия. Анатолий Александрович словно поставил целью жизни запечатлеть сны и мечты обитателей рая. Притом признаки московского быта и дачной реальности там налицо. Эти хрупкие фигуры, эти ритмы форм и эти свечения теплых красок как будто призваны намекнуть, что возможны состояния лицезрения чистой красоты.

Эти отсылки к вечному прекрасному рождаются из визуальной культуры очень насмотренного глаза. Любавин — знаток истории живописи и первостатейный эстет. Он знаток музейных собраний России и Европы [Айнутдинов, 2020]. Но в этом изысканном эстетизме часто появляется оттенок тревоги и даже страха. Почему-то его «Красное солнце» (2024, собрание художника) вызывает у меня



Ил. 6. Любавин А. Красное солнце. 2024. Холст, масло. 180×200 см. Собрание художника. Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=61633>

Fig. 6. Lyubavina A. Red Sun. 2024. Oil on canvas. 180×200 cm. The artist's collection. Source: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=61633>

такой отклик. Или я, как и многие зрители, проецирую на картины свои собственные ожидания?

Перед глазами рождается изумительное зрелище, но почему-то страшновато на это смотреть. Боюсь, что наука об искусстве не в состоянии объяснить такие вещи. Бывает такое на свете, что и не снилось нашим мудрецам.

Большой знаток эсхатологии Райнер Мария Рильке написал гениальные строки: «Прекрасное есть начало ужасного, то самое начало, которое мы еще в силах выносить». Отрывок из Первой элегии звучит в оригинале так: «Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen»⁽²⁾ (книга «Дуинских элегий» издана в 1923 году, переиздавалась и комментировалась многократно и считается одной из вершин немецкоязычной литературы).

Может быть, мистическая мысль Рильке применима к работам Любавина? «Прекрасное как начало ужасного» — такая эсхатологическая

догадка приложима к некоторым произведениям современных живописцев двух российских столиц.

Другой мастер, Станислав Мирошников (1985–2025), виртуозно использует петербургскую традицию «сновидений о Петербурге». Ощущение странного сновидения всегда двусмысленно. Вечный город перед нами, да только очень уж умышленный этот город, как выражался Ф.М. Достоевский. И он пугает. Прекрасное видение, тишь да благодать летней ночью в Петербурге, да только что-то неладно, и то ли наводнение нахлынет, то ли Медный всадник проскачет, и гробы поплывут по Неве.

Своего рода метафизические сновидения возникают в искусстве Юлии Малининой (род. 1980). Она взяла из московской суриковской школы один аспект — так сказать, метафизический дизайн. Задача в том, чтобы ограничить свой язык элементарными формами, плакатными пятнами и простыми однородными красками. И притом высказаться о мироощущении современного столичного жителя.

Перед картинами Малининой кажется уместным вспомнить знаменитые эсхатологические строки Александра Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.⁽³⁾

Вы можете подумать, что тут полная безнадега. Но это не так. Величавый и строгий строй речи поэта указывает на то, что перед нами — опасное таинство бытия. А таинство не может быть иным, не опасным. Мы встречаемся с непостижимостями. Мы ощущаем трепет. Мы увидели Возвышенное, о котором толковал Иммануил Кант. Благоговение перед такими вещами сопряжено с робостью и ощущением нашего человеческого бессилия. Еще раз сошлюсь на Откровение Иоанна.

Архитектоника малининских вещей — это именно свидетельство силы и уверенности.

(2) Рильке Р.М. Дуинские элегии: 1912–1922 // Imwerden.de. URL: https://imwerden.de/pdf/rilke_duineser_elegien.pdf (дата обращения 17.05.2025).

(3) Блок А.А. Ночь, улица, фонарь, аптека... (отрывок из цикла «Пляски смерти») // Culture.ru. URL: <https://www.culture.ru/poems/2160/noch-ulica-fonar-apteka-otryvok-iz-cikla-plyaski-smerti> (дата обращения 17.05.2025).



Ил. 7. Малинина Ю. Нуарный поворот. 2023. Холст, масло. 70×60 см. Собрание художницы. Источник: <https://www.juliamalinina.com/2025-2022?pgid=kxyfuewb-e5d3d10e-9ae9-44f9-9348-90bbe25b5ab1>

Fig. 7. Malinina Yu. Noir Turn. 2023. Oil on canvas. 70×60 cm. The artist's collection. Source: <https://www.juliamalinina.com/2025-2022?pgid=kxyfuewb-e5d3d10e-9ae9-44f9-9348-90bbe25b5ab1>

Фундаментальный принцип эсхатологии, или первый постулат Иоанна Богослова, гласит: чтобы воскреснуть, надобно сначала умереть. Эта идея просвечивает в картинах художников России в начале XXI века — от Гавриляченко до Натальи Нестеровой, от Ольги Булгаковой до Льва Табенкина. В картинах Малининой эта надежда на воскресение зашифрована в торжественной строгости структур и цветовых решений. Налицо уверенная суверенная сила духа. Может быть, в ней следует видеть именно веру в спасение.

Заключение

Автор попытался в статье о современных живописцах России предложить фундаментальную интерпретацию некоторых особо удачных произведений нескольких особо заметных мастеров. Эти немногие примеры вполне репрезентативны, ибо представляют современную живопись России в ее географической обширности и культурном

многообразии, в отчетливом делении на искусство «столичное» и искусство «региональное».

Объект исследования, то есть произведения искусства, рассмотрены выше методами контент-анализа. Это означает, что исследователь отвлекается от бытовых и биографических обстоятельств (не отбрасывает их вообще, а скорее держит в уме и не заполняет ими страницы своего исследования). Само собою разумеется, что задачи поверхностной интерпретации также элиминируются. Стилиевые параметры вообще не актуальны после «вавилонского смещения» языков изображения и языков выражения в XX веке. Предлагаемое исследование исходит также из предположения, что деление изобразительного материала на «традиционно академическое», с одной стороны, и поисково-экспериментальное («концептуалистское»), с другой стороны, исчерпало себя и в эвристическом плане мало плодотворно. Нужны новые инструменты, понятия и методы исследования.

Современное исследование современной живописной продукции может добиться значимых результатов в том случае, если обратится к так называемому контент-анализу. А именно, существует возможность поделить искусство «столичное», с одной стороны, и искусство «региональное», с другой стороны, по признаку их базовых глубинных умонастроений и картин мира (Weltbilder в смысле Макса Вебера). Тогда сразу возникает гипотеза, что мастера регионального плана прежде всего обращены к «вселенским» смысловым аспектам, то есть к образам (точнее, контентам) типа мировых энергий, жизненных сил (витализма), глубинных народных традиций и других атрибутов «нового космизма». Последний термин, разумеется, условен и уязвим с точки зрения точной науки, однако же исследователям искусств приходится нередко прибегать к неточным терминам, обладающим особой выразительностью.

Двигаясь по этой исследовательской стезе, можно увидеть в искусстве А. Паршкова и Х. Поваевой, Ф. Заровняева и Н. Рыбакова, Е. Бобровой и других представителей очень разных по своей культуре регионов именно их причастность к глубинной «космологии» почвенных культурных пластов — от традиционной казачьей культуры до воспоминаний о местных шаманских ритуалах и мифологиях.

С другой стороны, в искусстве «столичных» мастеров, при всей стилистической разноликости их картин, исследователь может

констатировать «новую эсхатологию». Не следует путать глубинный и культово-сокровенный, а также научный смысл этого термина с бытовым применением такового. В обыденной жизни слово «эсхатологический» едва ли не синонимично слову «кошмарный». Но ученый гуманитарий обязан понимать, что эсхатология в традиции «Откровения Иоанна Богослова» означает свет надежды на «новое небо и новую землю», на бесконечный свет будущего бытия в лоне спасенного Господом человечества. Суть дела, однако же, заключается в той мысли, что без смерти нет жизни. О том и говорит каноническое Первое послание к Коринфянам в Новом Завете. Ужас гибели соединяется в эсхатологическом умонастроении со светом надежды.

Понятые в таком истинном, то есть сложном смысле произведения русского авангарда и некоторые образцы советского искусства составляют стартовую позицию того эсхатологического искусства, которое возникает в творчестве И. Коршунова, С. Гавриляченко, К. Вороновой, А. Любавина, С. Мирошникова и других крупных мастеров Москвы и Санкт-Петербурга.

В двадцатые годы ХХI века это двуединство столиц и регионов, это сочетание двух фундаментальных типов смыслов и посланий вырисовывается в искусстве России с немалой ясностью. Наука об искусстве могла бы теперь приступить к исследованию новейшего и современного искусства нашей Родины с новых, основательно фундированных, плодотворных позиций, во всеоружии действенного исследовательского инструментария. Может быть, в этой области возможен столь желательный шаг к фундаментальному пониманию смыслов и посланий современного отечественного искусства.

Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Эсхатология // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН; рук. проекта. В.С. Степин, Г.Ю. Семигин. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 467–470.
- 2 Айнундинов А. Зеркало творчества // Литературная газета. 2020. 16 декабря. № 50. С. 32.
- 3 Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм (Религиозно-философские параллели) // Булгаков С.Н. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: Избранные статьи / Сост., подгот. текста, вступ. ст., прим. И.Б. Роднянской. М.: Наука, 1993. С. 368–434.
- 4 Гулин И. Двадцать. Тексты о русской литературе ХХ века. М.: Носорог, 2025. 208 с.
- 5 Енисейские маршруты. Живопись Николая Рыбакова / Науч. рук. Е. Петрова, авт. ст. и сост. каталога В. Лентяшин, А. Якимович. СПб.: Palace Editions, 2019. 132 с.
- 6 Котрелев Н.В. Эсхатология у Владимира Соловьева (К истории «Трех разговоров») // Эсхатологический сборник / Отв. ред. Д.А. Андреев, А.И. Неклесса, В.Б. Прозоров. СПб.: Алетейя, Ист. книга, 2006. С. 238–257.
- 7 Морева Ю.С. Еще раз о «Детях» Маяковского (К проблеме интерпретации стихотворения «Несколько слов обо мне самом») // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 118–122.
- 8 Овечкина И.С. Космизм и русское искусство первой трети ХХ века: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Краснодар, 1999. 22 с.
- 9 Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985. 301 с.
- 10 Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. М.: Центр прикладных исследований, 1990. 64 с.
- 11 Сараскина Л.И. Александр Солженицын. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2008. 934 с. (Жизнь замечательных людей).
- 12 Соколов Б.М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920–30-х годах. От социального пророчества к художественному мессианизму // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 171–191.
- 13 Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1988. С. 635–762.
- 14 Таболина Т.В. Казачество на рубеже ХХI века: проблемы и возможности. М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1997. 33 с. (Исследования по прикладной и неотложной этнологии, № 109).
- 15 Фитцпатрик Ш. Кратчайшая история Советского Союза / Пер. Г. Бородина. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. 336 с.
- 16 Христолюбова Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К.С. Петрова-Водкина // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 1 (22). С. 132–136.
- 17 Черемисова Н.В. Культурная парадигма русского космизма: идеалы и ценности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Ростовский государственный университет. Ростов-на-Дону, 2003. 30 с.
- 18 Шатских А.С. Чупятов, Леонид Терентьевич // Иллюстрированный словарь русского искусства: Энциклопедия / Ред.-сост. Н.А. Борисовская. М.: Белый город, 2001. С. 513.

- 19 *Burkett D.R.* An Introduction to the New Testament and the Origins of Christianity. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 618 p.
- 20 *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art, 1863–1932. London: Thames and Hudson, 1962. 327 p.
- 21 *O'Hear N., O'Hear A.* Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia. New York: Oxford University Press, 2015. 333 p.
- 22 *Shadowa L.A.* Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. 371 s.

References:

- 1 Averintsev S.S. Eshkatologiya [Eschatology]. *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya: V 4 t.* [The New Philosophical Encyclopedia: In 4 vols.], Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences; project's head V.S. Stepin, G.Yu. Semigin. Vol. 4. Moscow, Mysl' Publ., 2010, pp. 467–470. (In Russian)
- 2 Ainutdinov A. Zerkalo tvorchestva [Mirror of Creativity]. *Literaturnaya gazeta*, 2020, December 16, no. 50, p. 32. (In Russian)
- 3 Bulgakov S.N. Apokaliptika i sotsializm (Religiozno-filosofskie paralleli) [Apocalyptic and Socialism (Religious and Philosophical Parallels)]. Bulgakov S.N. *Sobranie sochinenii: V 2 t.* [Collected Works: In 2 vols.]. Vol. 2: Izbrannye stat'i [Selected Articles], comp., text prep., intr. article, notes I.B. Rodnyanskaya. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 368–434. (In Russian)
- 4 Gulin I. *Dvadtsat'.* *Teksty o russkoi literature XX veka* [Twenty. Texts about Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nosorog Publ., 2025. 208 p. (In Russian)
- 5 *Eniseiskie marshruty. Zhivopis' Nikolaya Rybakova* [Yenisei Routes. Painting by Nikolai Rybakov], sc. head E. Petrova, article's authors, catalog comp. V. Lenyashin, A. Yakimovich. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2019. 132 p. (In Russian)
- 6 Kotrelev N.V. Eshkatologiya u Vladimira Solov'eva (K istorii "Trekh razgovorov") [Eschatology in Vladimir Solovyov (On the History of *The Three Conversations*)]. *Eshkatologicheskii sbornik* [Eschatological Collection], eds. D.A. Andreev, A.I. Neklessa, V.B. Prozorov. St. Petersburg, Aleteya Publ., Ist. kniga Publ., 2006, pp. 238–257. (In Russian)
- 7 Moreva Yu.S. Eshche raz o "Detyakh" Mayakovskogo (K probleme interpretatsii stikhovtvoreniia "Neskol'ko slov obo mne samom") [Once Again about Mayakovsky's "Children" (On the Problem of Interpreting the Poem *A Few Words About Myself*)]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2012, no. 1 (20), pp. 118–123. (In Russian).
- 8 Ovechkina I.S. *Kosmizm i russkoe iskusstvo pervoi treti XX veka* [Cosmism and Russian Art of the First Third of the 20th Century], Dis. abstract ... Candidate of Cultural Studies, 24.00.02, Krasnodar State University of Culture and Arts. Krasnodar, 1999. 22 p. (In Russian)
- 9 Prokofyev V.N. *Ob iskusstve i iskusstvoznanii: Stat'i raznykh let* [On Art and Art History: Articles from Different Years]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985. 301 p. (In Russian)
- 10 Rozanov V.V. *Apokalipsis nashego vremeni* [Apocalypse of Our Time]. Moscow, Tsentr prikladnykh issledovaniy Publ., 1990. 64 p. (In Russian)
- 11 Saraskina L.I. *Aleksandr Solzhenitsyn* [Alexander Solzhenitsyn]. 2nd ed. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2008. 934 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudei [The Lives of Remarkable People]). (In Russian)
- 12 Sokolov B.M. Teoriya bespredmetnogo iskusstva u V.V. Kandinskogo v 1920–30-kh godakh. Ot sotsial'nogo prorochestva k khudozhestvennomu messianizmu [The Theory of Non-Objective Art in V.V. Kandinsky in the 1920s – 30s. From Social Prophecy to Artistic Messianism]. *Iskusstvoznaniye*, 2012, no. 3–4, pp. 171–191. (In Russian)
- 13 Solovyev V.S. Tri razgovora o voine, progresse i kontse vseмирnoi istorii, so vklucheniem kratkoi povesti ob Antikhriste i s prilozheniyami [Three Conversations about War, Progress and the End of World History, Including a Short Story of the Antichrist and with Appendices]. Solovyev V.S. *Sochineniya: V 2 t.* [Essays: In 2 vols.]. Vol. 2, eds., comp. A.V. Gulyga, A.F. Losev, notes S.L. Kravts et al. Moscow, Mysl' Publ., 1988, pp. 635–762. (In Russian)

- 14 Tabolina T.V. *Kazachestvo na rubezhe XXI veka: problemy i vozmozhnosti* [The Cossacks at the Turn of the 21st Century: Problems and Opportunities]. Moscow, Institut ehtnologii i antropologii RAN Publ., 1997. 33 p. (Issledovaniya po prikladnoi i neotlozhnoi ehtnologii [Research on Applied and Urgent Ethnology], no. 109). (In Russian)
- 15 Fitzpatrick Sh. *Kratchaishaya istoriya Sovetskogo Soyuza* [The Shortest History of the Soviet Union], transl. G. Borodina. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2023. 336 p. (In Russian)
- 16 Khristolyubova T.P. Osobennosti teoretiko-khudozhestvennykh idei K.S. Petrova-Vodkina [Features of Theoretical and Artistic Ideas of K.S. Petrov-Vodkin]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, 2012, no. 1 (22), pp. 132–136. (In Russian)
- 17 Chemerisova N.V. *Kul'turnaya paradigma russkogo kosmizma: idealy i tsennosti* [The Cultural Paradigm of Russian Cosmism: Ideals and Values], Dis. abstract ... Candidate of Philosophy, 24.00.01, Rostov State University. Rostov-on-Don, 2003. 30 p. (In Russian)
- 18 Shatskikh A.S. Chupyatov, Leonid Terent'evich [Chupyatov, Leonid Terentyevich]. *Illustrirovannyi slovar' russkogo iskusstva: Ehntsiklopediya* [Illustrated Dictionary of Russian Art: Encyclopedia], ed., comp. N.A. Borisovskaya. Moscow, Belyi gorod Publ., 2001, p. 513. (In Russian)
- 19 Burkett D.R. *An Introduction to the New Testament and the Origins of Christianity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 618 p.
- 20 Gray C. *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1932*. London, Thames and Hudson, 1962. 327 p.
- 21 O'Hear N., O'Hear A. *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*. New York, Oxford University Press, 2015. 333 p.
- 22 Shadowa L.A. *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1978. 371 s.

УДК 749.1

ББК 85.128

Кочеткова Анастасия Дмитриевна

Искусствовед, соискатель, кафедра истории отечественного искусства,
исторический факультет, МГУ им. М.В. Ломоносова, 119991, Россия,
Москва, Ленинские горы, 1
ORCID ID: 0000-0002-7178-1188
anast.mastyukova@yandex.ru

Ключевые слова: Япония, декоративно-прикладное искусство, мебель,
шинуазри, XVIII век, эпоха классицизма, убранство интерьера, русская
усадьба, Кусково

Кочеткова Анастасия Дмитриевна

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века. На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-384-411

Для цит.: Кочеткова А.Д. Японская экспортная мебель в ансамбле
русского интерьера XVIII века. На примере кабинетов из коллекции
графов Шереметевых // Художественная культура. 2025. № 4.
С. 384–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-384-411>.

For cit.: Kochetkova A.D. Japanese Export Furniture in the Russian
Interior Ensemble of the 18th Century. On the Example of the Cabinets
from the Counts Sheremetev Collection. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 384–411.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-384-411>. (In Russian)

Kochetkova Anastasia D.

Art Historian, PhD Applicant, Department of the History of Russian Art,
Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie
Gory, Moscow, 119991, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7178-1188
anast.mastyukova@yandex.ru

Keywords: Japan, decorative arts, furniture, chinoiserie, 18th century,
Classicism, interior decoration, Russian country estate, Kuskovo

Kochetkova Anastasia D.

Japanese Export Furniture in the Russian Interior Ensemble
of the 18th Century. On the Example of the Cabinets from
the Counts Sheremetev Collection

Аннотация. В статье раскрывается роль японской лаковой мебели в предметно-пространственной среде отечественного интерьера второй половины XVIII века, отмеченной неугасающим интересом к феномену *chinoiserie*. На примере парных кабинетов из коллекции графов Шереметевых рассмотрены основные художественные особенности японских экспортных изделий в «живописном стиле», высоко ценившихся представителями российской аристократии. В результате изучения внушительного корпуса архивных источников показано, как менялось отношение владельцев к японским лакам на протяжении всего XVIII столетия. Эти уникальные изделия были причислены современниками к редким «кунштюкам»: поначалу они занимали почетное место в структуре дворянских кунсткамер, а затем послужили важными элементами внутреннего убранства парковых павильонов. Речь в данном случае идет о становлении культурного плюрализма и, как следствие, о неподдельном интересе к далекому и таинственному Востоку. В связи с этим предлагается рассматривать предметы японской лаковой мебели, до сих пор считавшиеся в известной степени утилитарными, как самоценные объекты коллекционирования эпохи Просвещения.

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

Abstract. The article reveals the role of Japanese lacquer furniture in the object-spatial environment of the Russian interior in the second half of the 18th century, marked by an interest in the *chinoiserie* phenomenon. Using the example of paired cabinets from the collection of the Counts Sheremetev, the author considers the main artistic features of Japanese export products in the 'picturesque style', highly appreciated by representatives of the Russian aristocracy. The study of a significant number of archival sources shows how the owners' attitude towards Japanese lacquerware changed throughout the 18th century. The unique items were seen as rare 'kunstukes': at first, they occupied an honourable place in the structure of the noble *kunstkamera*, and then served as important elements of the interior decoration of park pavilions. This refers to the formation of cultural pluralism and, as a result, a genuine interest in the distant and mysterious East. In this regard, it is proposed to consider the objects of Japanese lacquer furniture, which were previously thought to be fairly utilitarian, as valuable collectibles of the Enlightenment era.

Введение

Лаковую мебель японского производства, изготавливавшуюся специально для экспорта на европейский рынок, пожалуй, можно справедливо причислить к одним из наиболее самобытных явлений в истории декоративно-прикладного искусства XVII–XVIII веков. Эти изделия отличались непревзойденным качеством исполнения в сравнении с продукцией других восточноазиатских стран, ввиду чего именно творческая манера японских мастеров во многом явилась бесспорным эталоном при создании европейских имитаций: неслучайно общепризнанные достоинства японских лаков нашли отражение в этимологии термина «japanning» (рус. «под Японию»), коим обозначались новоизобретенные современниками техники лакирования [Stalker, Parker, 1688].

Научный интерес к дальневосточным влияниям на европейское искусство зародился еще в XIX веке, сохраняя устойчивые позиции и поныне, — ярким тому свидетельством служат многочисленные публикации, тематические конференции и выставочные проекты последних десятилетий. Основные художественные особенности японской мебели, если говорить об экспортных изделиях эпохи Эдо (1603–1868), систематически изучались главным образом западноевропейскими исследователями. Отечественных ученых до сих пор занимал преимущественно японский фарфор и керамика этого периода, технология изготовления лаков и методика их реставрации, а также вопросы сугубо теоретического характера. С искусствоведческой точки зрения конкретные предметы ранней японской экспортной мебели из российских собраний рассматривались эпизодически, лишь в единичных случаях становясь объектами специальных исследований.

Японская экспортная мебель изучалась преимущественно петербургскими исследователями. Одними из первых в этом направлении стали работы В. Т. Дашкевич, содержащие обзор лаковых изделий из собрания Государственного Эрмитажа [Дашкевич, 1972, с. 33–37]. Вскоре увидела свет комплексная монография о дворце Меншикова, авторы которой ввели в научный оборот японскую мебель знаменитого сподвижника Петра I [Калязина, Дорофеева, Михайлов, 1986, с. 207–208]. Говоря о публикациях последних десятилетий, следует прежде всего упомянуть каталог предметов мебели из фондов

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

Дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум», где подробно анализируется несколько лаковых кабинетов эпохи Эдо [Коллекция, 2007, с. 44–46]. Периодически экспортная мебель из страны Восходящего солнца фигурирует и на страницах каталогов выставок — среди них необходимо особо выделить издание о восточных коллекциях князей Юсуповых, в котором лаковая мебель впервые рассматривается как неотъемлемая составляющая целостного частного собрания [Мир русского дворянства, 2022, с. 56–61]. Наконец, в этом ряду нельзя не упомянуть и теоретические разработки Е. М. Бровко, посвященные дальневосточной мебели в контексте стилевых проблем [Бровко, 2023].

В настоящее время лаковые изделия эпохи Эдо хранятся в фондах крупнейших музеев страны, однако многие из них по сей день не введены в научный оборот. В связи с этим все еще остается не до конца проясненной степень востребованности японской экспортной мебели среди российского дворянства, представители которого высоко ценили ее художественные качества. Неизбежно возникает и закономерный вопрос об условной дифференциации предметов мебели японского, китайского и европейского производства непосредственно в пространстве интерьера, их роли в семантической структуре целостного ансамбля. Заявленная таким образом проблематика позволяет существенно дополнить представления о феномене шинуазри в русском интерьере, принимая во внимание присущие ему композиционные и декоративные средства.

Японские лаки в составе западноевропейских и российских собраний

Прежде всего кратко остановимся на истории появления японских лаков в Западной Европе и России. Впервые подобные изделия были привезены португальцами в конце XVI века, в период интенсивного культурного и торгового взаимодействия Запада с Японией; речь идет о единичных образцах, потому как поставки лаковой продукции были нерегулярны. Ситуация изменилась во второй трети XVII века, когда торговлю в этом направлении монополизировали голландцы, отныне на европейский рынок ежегодно поступало уже до ста крупных лаковых изделий. Экспортная мебель: массивные сундуки, настольные

кабинеты, всевозможные шкатулки — изготавливалась по специальному заказу в привычных европейских формах, однако же отделялась в традиционных японских техниках. С этого момента японская лаковая мебель, привлекавшая особое внимание знатных заказчиков благодаря высокой прочности и выдающимся художественным качествам, уже была широко известна в Западной Европе. Более того, лаковые изделия ценились, как драгоценности, а потому заняли достойное место в восточных коллекциях европейских правителей и высшей аристократии. Как подчеркивает Н.С. Николаева, «в источниках того времени специально отмечалось, что, когда Катарина Браганца стала женой английского короля Карла II в 1662 году, она привезла с собой среди других редкостей японские лаки. Мадам де Помпадур купила японских лаков на огромную сумму — в сто десять тысяч ливров. Большая коллекция, ныне хранящаяся в Музее Гимэ в Париже, была у Марии Антуанетты» [Николаева, 1996, с. 109].

В XVII веке дальневосточные изделия воспринимались в первую очередь как кунштюки, дававшие европейцам возможность в прямом и переносном смысле слова прикоснуться к далекой и пока еще неизведанной культуре. Позднее, в XVIII столетии, зародилась своеобразная «игра в Восток», более известная под названием «шинуазри» (фр. *chinoiserie* — китайщина). Экзотические образы стали неотъемлемой составляющей искусства рококо, расцвет которого пришелся на 1750-е годы: в это время на художественном пьедестале оказались динамичность, чувственность, театрализация. Синкретическое начало стиля рококо, основанное на взаимовлиянии Востока и Запада, нашло особенно яркое выражение в убранстве интерьера. Апофеозом шинуазри, пожалуй, можно справедливо считать многочисленные лаковые и фарфоровые кабинеты, обустроенные едва ли не в каждом крупном европейском дворце, — здесь размещались обширные коллекции подлинных дальневосточных изделий и их западные имитации.

Нельзя не отметить, что увлечение Востоком сыграло существенную роль в контексте мировоззренческих концепций эпохи Просвещения и, разумеется, в становлении европейского неоклассицизма. По мнению историка архитектуры Д.О. Швидковского, «обращение к иному, далекому наследию могло возникнуть лишь в случае, может быть и не вполне осознанного, но острого недовольства существующим

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

искусством и, шире, — характером европейской цивилизации того времени» [Швидковский, 2021, с. 394]. Неслучайно в пространстве обширных ландшафтных парков активно возводились всевозможные «китайские» беседки и павильоны, отделанные в соответствии с рекомендациями ведущих архитекторов и декораторов (У. Чемберса, Дж. Халфпенни и др.). Все они были призваны отражать культурное и духовное многообразие изменчивого мира, а вместе с тем и новую систему эстетических ценностей просвещенного общества.

Начиная с XVII века восточная тема прослеживается и в предметно-пространственной среде русского интерьера, главным образом в московских царских резиденциях и боярских домах. Известно, что в убранство дворца в селе Коломенском наряду с прочими предметами мебели входили стол и поставец, «расписанные на китайское дело» [Саверкина, 1992, с. 80]. А, например, в столичном доме В.В. Голицына, видного сторонника европеизации, находились в том числе китайские лаки [Саверкина, 1992, с. 80]. Однако наиболее явственно интерес к дальневосточному искусству все же обозначился на рубеже XVII–XVIII веков, в период петровских преобразований («открытие Востока»), как ни парадоксально, происходило на почве «открытия Запада»).

Подлинные восточные изделия произвели глубокое впечатление на Петра I в ходе его пребывания в Англии и Голландии [см.: Демиденко, 2000, с. 80]. Подобного рода «кунштюки» легли в основу собрания петровской Кунсткамеры, первого публичного российского музея. Среди них, в частности, были и «лаковые кабинетцы китайской и японской работы, украшенные пластинами серебра и панциря черепахи» [Рудь, 2016, с. 26], купленные Петром I в 1716 году⁽¹⁾. В то же время, согласно европейской моде, царь-реформатор приобретает целый ряд китайских вещей для обстановки собственных покоев, инициирует создание Лакового кабинета в Монплезире и активно способствует развитию «лакирного дела» в новой столице. Всевозможные лаковые кабинеты, кровати и другие предметы восточной мебели составляли убранство комнат царя в Петергофе, Зимнем и Летнем дворцах. В контексте

(1) Примечательно, что восточная часть коллекции Кунсткамеры будет дополняться японскими и китайскими лаками на протяжении всего XVIII столетия [см.: Летопись Кунсткамеры, 2014, с. 413–414].

художественных предпочтений августейших особ внимания также заслуживает описание свадьбы царевны Екатерины Иоанновны с Карлом Леопольдом Мекленбургским в Данциге: в нем упоминается, что «...брачное ложе находилось в комнате, украшенной в японском вкусе и наполненной японскими лакированными вещами, *каких у русских много* [курсив наш. — А.К.]» [цит. по: Швидковский, 2016, с. 198].

Вскоре новомодное увлечение «китайщиной» проникает и в дворянскую среду, о чем свидетельствует появление как целостных интерьеров в духе шинуазри, так и единичных восточных вещей в знатных домах Петербурга и Москвы. В работах по истории отечественной культуры и искусства XVIII века уже неоднократно фигурировало положение о том, что «особой популярностью... пользовались предметы, расписанные золотом по черному лаку» [Шклярчук, 1990, с. 185]. Обилием мебели восточного происхождения и ее европейских подражаний, в частности, отличалось внутреннее убранство Преображенского дворца петровского сподвижника Ф.Я. Лефорта и многочисленных усадеб А.Д. Меншикова. Если судить по описям имущества высшей аристократии первой половины XVIII века в целом, восточные изделия встречались повсеместно и имели чрезвычайно высокий спрос. Лаковая мебель входила в убранство хором царского денщика А.В. Кикина, московских и петербургских домов известных государственных деятелей А.П. Волынского, А.И. Остермана, М.Г. Головкина, а также представителей влиятельного рода Долгоруковых. Как следует из документов XVIII века, в типологическом отношении⁽²⁾ лаковые изделия представляли собой преимущественно настольные кабинеты с распашными дверками, столы различной конфигурации и рамы для зеркал [Тихонов, 2008, с. 129–232]. Столь же востребованными остаются восточные лаки и во второй половине столетия: мода на шинуазри не просто сохранила свои позиции, но и усилилась в период господства рококо и классицизма.

Тем не менее в ходе работы с такими источниками, как архивные описи, мы невольно сталкиваемся с проблемой терминологии в попытке выявить аутентичные восточные лаки. Подобная трудность объясняется тем, что современники далеко не всегда дифференцировали

(2) Подробнее о типологических характеристиках лаковых изделий см.: [Imrey, 2005].

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

предметы китайского и японского производства (особенно когда речь идет о составителях хозяйственных документов) [Арапова, 2016, с. 50]. Более того, нередко «китайскими» в документах названы самые разнообразные изделия в стилистике шинуазри, созданные западно-европейскими и русскими мастерами. Ярким тому подтверждением может служить опись московского дома князей Куракиных на Мясницкой от 1766 года, где встречается формулировка «обои китайские русской работы» [Материалы домовой конторы, 1764–1769, л. 206]. При этом пояснения, связанные с точным указанием места производства восточных вещей, являются скорее исключением, нежели правилом. Таким образом, задача идентифицировать ранние японские лаки непосредственно в документах зачастую становится практически невыполнимой. Единственным решением представляется сопоставление сведений архивных материалов с подлинными японскими изделиями, бытовавшими в России в XVII–XVIII веках.

Экспортные кабинеты из коллекции графов Шереметевых. Художественные особенности и история приобретения

С учетом обширного фактологического материала, накопленного несколькими поколениями исследователей, подступиться к рассмотрению вышеназванных вопросов позволяет историческое собрание произведений искусства графов Шереметевых из Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково» (Москва). Особое место в нем занимают изделия дальневосточного происхождения, закупавшиеся, судя по всему, в большинстве своем с конца XVII до середины XVIII века. К этой части собрания относятся в основном экспортный фарфор и предметы мебели, среди которых выделяются уникальные лаковые кабинеты японской работы. Внутренний корпус архивных источников дает редкую возможность соотнести эти вещи с определенными интерьерами и выявить их роль в предметно-пространственном контексте ансамбля, а вместе с тем попытаться проследить, как менялось отношение владельцев к японским лакам на протяжении всего XVIII столетия.

Предметы лаковой мебели из шереметевского собрания до сих пор не становились объектами специального искусствоведческого исследования, однако рассматривались в контексте проблем реставрации.

Так, кабинет из усадьбы Кусково фигурирует в статье под названием «Сравнительное технологическое исследование восточноазиатской мебели и ее европейских имитаций XVII–XVIII вв. в стиле *chinoiserie*», опубликованной в фундаментальном издании Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря (Москва) в 2000 году [Восточноазиатские лаки, 2000, с. 93–108]. Авторы работы, сосредоточенные в первую очередь на технологических особенностях лакового декора, констатировали дальневосточное происхождение кабинета, однако же не конкретизировали регион. Богатый инструментарий в распоряжении современного исследователя позволяет восполнить эту лакуну и уточнить атрибуцию, используя метод стилистического анализа.

На примере кусковского кабинета (ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»), инв. М-373) отчетливо просматриваются основные художественные особенности японской экспортной мебели в «живописном стиле», господствовавшем с 1640-х по 1690-е годы. Он решен в виде прямоугольного шкафчика с двумя створками, за которыми скрывается десять небольших ящичков в пять рядов. Распашные дверцы, углы и замки украшены золочеными фигурными накладками с чеканным растительным орнаментом. Сюжет декоративных росписей, выполненных золотом по черному лаку *уруши*⁽³⁾, отражает традиционную для японской национальной культуры мифопоэтическую модель мира и обожествление природных объектов [подробнее см.: Николаева, 1989]. В этом контексте законы природы воспринимались человеком как свои собственные: он «рождается, живет и умирает так же, как распускаются весной цветы, зеленеют, а затем желтеют и опадают листья деревьев. В самоощущении человека не может быть одиночества как противостояния миру и отъединенности от него, а сама конечность человеческой жизни накладывается на бесконечность жизни природы, постоянство ее возрождения» [Николаева, 1989, с. 157–158].

Фасад кабинета украшен горным пейзажем с уединенными пагодами на берегу бурного моря, олицетворяющим собой образ порядка мироздания. На боковых сторонах представлены два противоположных

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых



Ил. 1. Кабинет. Япония, 1640–1690.
ГМЗ «Останкино и Кусково», Москва

Fig. 1. Cabinet. Japan, 1640–1690.
Ostankino and Kuskovo State Museum
and Heritage Site, Moscow

друг другу начала, ассоциирующиеся с идеей упорядоченности мира: слева изображены тонкие побеги цветущего колокольчика и порхающие бабочки, тогда как справа — крепкие и массивные стебли бамбука. Верхняя крышка, внутренние поверхности створок и выдвижные ящички кабинета декорированы росписями в классическом жанре «цветы и птицы» (в японской живописи и декоре лаковых изделий прослеживаются единые принципы формообразования, что во многом объясняет их взаимовлияние). Так, растительные формы в отделке кабинета трактованы в виде «осенних трав», цветущей сливы и китайского колокольчика, тростника и бамбука. В то же время благодаря изображениям парящих фениксов, лебедей, гусей и бабочек возникает ощущение условной воздушной среды. Можно предположить, что идейно-образная система в данном случае восходит к концепции «картины четырех сезонов», получившей широкое

(3) Подробнее об изготовлении лака уруши см.: [Варфоломеев, 2014, с. 179].

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых



Ил. 2. Фрагмент росписи на дверце кабинета. Япония, 1640–1690. ГМЗ «Останкино и Кусково», Москва

Fig. 2. Fragment of the painting on the cabinet door. Japan, 1640–1690. Ostankino and Kuskovo State Museum and Heritage Site, Moscow

распространение в японской живописи интересующего нас периода [подробнее см.: Импреу, 2005].

Росписи кабинета отличаются непревзойденным качеством исполнения в технике *маки-э* (букв.— «посыпанная картина»), изобретенной в период Хэйан (794–1185) и являющейся отличительной чертой японского национального искусства. Суть ее заключается в распылении по лаковой поверхности металлического порошка, различные виды которого позволяли создавать изысканные тональные переходы. В первую очередь на незастывший лак наносился контурный рисунок, который затем покрывался тонким слоем золотого порошка⁽⁴⁾ с помощью мягкой кисти или бамбуковой трубочки. В завершение на полученное изображение вновь накладывался дополнительный слой лака, полировавшийся после окончательного застывания. Маки-э

(4) Для техники маки-э в декоре японских экспортных изделий в «живописном стиле» наиболее характерно использование золотого порошка, однако в некоторых случаях мог применяться и серебряный.

имеет две основных разновидности, каждая из которых встречается в отделке кабинета из собрания усадьбы Кусково — *хирамаки-э* и *такамаки-э*. Остановимся на них подробнее.

Техника под названием хирамаки-э («плоская маки-э») предполагала наличие невысокого, малозаметного рельефа в рисунке. Как уже отмечалось выше, на лаковую поверхность с предварительно намеченным «эскизом» наносился золотой порошок, затем вновь покрывавшийся прозрачным лаком, полировавшимся до блеска. Этим способом плоской росписи, в частности, декорированы боковые стенки кабинета, верхняя крышка, внутренние поверхности дверок и выдвижные ящики. Более трудоемкой и сложной в исполнении являлась техника росписи с высоким рельефом — *такамаки-э* («поднятая маки-э»), отличающаяся многослойным наложением лака и металлической пудры. В этой технике украшена главным образом фасадная часть кабинета, на которой представлены искусно выполненные рельефные росписи. Декоративный эффект формируется здесь за счет тонкой игры светотени, усиливающей реалистичность композиции⁽⁵⁾.

При детальном натурном изучении внутренней отделки ящичков и сохранившегося лака под фурнитурой удалось заметить, что наряду с маки-э в отделке кабинета применена и другая распространенная в Японии техника декора лаковых изделий — *насидзи* (букв.— «кожица груши»), сводившаяся к распылению мельчайших фрагментов золотой фольги по полупросохшему лаку, нанесению закрепляющего слоя прозрачного лака и полировке. В результате поверхность приобретала характерный мерцающий блеск, визуально напоминающий красновато-бурый минерал авантюрин. В этой манере, в частности, были выполнены своеобразные обрамления росписей на внешней стороне и боковых стенках кабинета, ныне обветшавшие и нуждающиеся в реставрации.

Особого внимания заслуживает и западноевропейское подстолье конца XVII века (ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»), инв. М-374), на котором установлен

(5) Лаковые изделия, декорированные рельефными росписями в технике такамаки-э, ценились голландскими купцами особенно высоко по причине своей исключительной уникальности.



Ил. 3. Фрагмент росписи на внутренних ящиках кабинета. Япония, 1640–1690. ГМЗ «Останкино и Кусково», Москва

Fig. 3. Fragment of the painting on the inner drawers of the cabinet. Japan, 1640–1690. Ostankino and Kuskovo State Museum and Heritage Site, Moscow

кабинет. Оно отличается обилием резного золоченого декора, представляющего собой примитивные орнаментальные и растительные мотивы в барочной традиции. Примечательны четыре маскарона путти в местах соединения прихотливо изогнутых ножек-кабриолой с царгой, по манере исполнения напоминающие работы британских мебельщиков этого периода. Именно на подстолях такого типа, как правило, размещались новомодные лаковые кабинеты в знатных домах Западной Европы последней четверти XVII века [Riccardi-Cubitt, 1992, p. 68–69, 91]. Общий художественный строй столь богато декорированных предметов гармонично контрастировал с тонкими золочеными росписями по черному лаку, а вместе с тем подчеркивал исключительную ценность экспортных изделий.

Аналогичные кабинеты в «живописном стиле», чрезвычайно востребованные среди европейских заказчиков во второй половине XVII столетия, неоднократно упоминаются в фундаментальной монографии известного британского ученого О. Импея (O.R. Impey) «Японский экспортный лак» [Impey, 2005, p. 129–135]. Сегодня их можно

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века. На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых



Ил. 4. Кабинет. Япония, 1675–1700. Лувр, Париж

Fig. 4. Cabinet. Japan, 1675–1700. Louvre, Paris

увидеть в крупнейших музейных собраниях мира — Музее Виктории и Альберта в Лондоне, Эшмолеанском музее искусства и археологии в Оксфорде, Музее мебели в Вене и т.д. Образцы японских экспортных кабинетов, объединенные едиными технологическими и стилистическими признаками, хранятся и в российских музеях — загородных дворцах в Петергофе⁽⁶⁾, Павловске⁽⁷⁾, Царском Селе⁽⁸⁾, — за редким исключением все они происходят из императорских коллекций.

Справедливости ради подчеркнем, что до настоящего времени в России сохранились лишь единичные образцы ранней японской

(6) ГМЗ «Петергоф», инв. ОДМП 607-мб, ОДМП 608-мб, ОДМП 609-мб, ОДМП 615-мб, ОДМП 616-мб, ОДМП 617-мб, ОДМП 618-мб.

(7) ГМЗ «Павловск», инв. ЦХ-373-Х.

(8) ГМЗ «Царское Село», инв. ЕД-191-V, ЕД-192-V.



Ил. 5. Кабинет. Япония, 1640–1690. Эшмолеанский музей искусства и археологии, Оксфорд
Fig. 5. Cabinet. Japan, 1640–1690. Ashmolean Museum, Oxford

экспортной мебели, что делает кабинет из собрания усадьбы Кусково еще более уникальным. Интересен тот факт, что рассматриваемый нами лаковый кабинет был изготовлен не в единственном экземпляре — парный ему образец представлен в собрании усадьбы Останкино (ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Останкино»), инв. М-495), также принадлежавшей графам Шереметевым вплоть до национализации 1917 года. Отделка распашных створок кабинетов практически полностью идентична, как и предназначавшиеся для них подстоля (ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Останкино»), инв. М-30).

Доподлинно неизвестно, каким именно образом были приобретены парные кабинеты, однако имеющаяся датировка позволяет связать их с заграничными закупками фельдмаршала Б.П. Шереметева (1652–1719). Этот знаменитый петровский сподвижник, по мнению современников, был исключительно «великолепен в своей обстановке и в образе жизни» [Whitworth, 1758, p. 72–73]. Историки отмечают,

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
 На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых



Ил. 6. Кабинет. Япония, 1640–1690. Британская королевская коллекция, Лондон
Fig. 6. Cabinet. Japan, 1640–1690. The Royal Collection, London

что он «привез из путешествия по Европе несколько тонн дорогих вещей, состоявших из подарков и покупок... <...> Часть раритетов европейского искусства осела в шереметевском дворце на Фонтанке, часть украсила его загородные усадьбы. <...> Если в жилищах бояр в XVII столетии произведения отечественных ремесленников обычно находились рядом с европейскими диковинками, в основном польского производства, то в палатах Б.П. Шереметева иноземная обстановка занимала все комнаты. В описи 1714 г. упоминаются только вещи “латинского” происхождения: орган, картины, зеркала, кресла, столы, стулья и т.п., как правило, немецкой или английской работы. По свидетельству второй жены Бориса Шереметева Анны Петровны, вся эта роскошь была приобретена во время заграничных походов мужа в Польшу и Германии, “вещи все хорошие”, “которых здесь в Москве отнюдь невозможно сыскать”» [Ольшевская, Травников, 2013, с. 317–318]. Предположение о покупке экспортных кабинетов в ходе заграничного путешествия кажется тем более правдоподобным, что

именно в Петровскую эпоху активно формируются основные художественные идеалы и принципы убранства в домах именитых особ. В сущности, появление европейской мебели в русских интерьерах стало одной из составляющих культурной политики этого периода.

Рассматривая историю бытования кабинетов, можно выдвинуть и альтернативную версию их появления в шереметевской коллекции. Не исключено, что они находились в составе приданого княжны В.А. Черкасской (1711–1767): сочетание браком с графом П.Б. Шереметевым (1713–1788), старшим сыном выдающегося фельдмаршала, объединило два старинных дворянских рода в 1743 году. Будучи единственной дочерью и наследницей знаменитого канцлера, Варвара Алексеевна почиталась самой богатой и завидной невестой Российской империи. В так называемой сговорной грамоте с перечислением ее солидного приданого среди прочего упоминается огромное количество лаковой мебели, в частности «два комода лаковые китайские на золоченых ножках» [Отголки, 1897, с. 25]. Наряду с ними в документе фигурируют всевозможные ларцы в количестве девяти штук, в том числе «ларец лаковый китайский с фантажами и с агажантами», «с палатнидами», «с сученым шелком» и др., а также «стол лаковый китайский нарезан разными камнями» [Отголки, 1897, с. 26–28].

Вероятно, эти вещи приобретались по инициативе отца невесты, увлеченного коллекционера князя А.М. Черкасского (1680–1742). В период с 1719 по 1724 год он занимал пост сибирского губернатора, в обязанности которого входил в том числе контроль торговли с Китаем [Меньшикова, 2022, с. 46]. В 1730-е годы художественным агентом князя выступал известный архитектор и знаток искусств Ю.И. Кологривов (1680 или 1685–1754) [Фарфор, 1990, с. 3] (в свое время покупавший за границей произведения скульптуры и живописи по поручению Петра I). Известно, что при его посредничестве для Черкасского была сформирована весьма внушительная коллекция дальневосточного фарфора: как отмечает Н.В. Сиповская, он «дежурил в самой Кяхте, скупая там по заказу князя китайский фарфор» [Сиповская, 2008, с. 33]. Наиболее вероятно, что именно Кологривовым могли осуществляться и закупки восточноазиатских лаков: благодаря долгому пребыванию в Европе ему были прекрасно знакомы экспортные изделия японских мастеров, отличавшиеся высочайшим уровнем исполнения.

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

Лаковая мебель как элемент предметно-пространственной среды интерьера XVIII века

В конечном итоге китайские и японские редкости оказались в составе богатого собрания произведений искусства графа П.Б. Шереметева. Первые упоминания о лаковой мебели, позволяющие выявить ее роль в предметно-пространственной среде интерьера, встречаются в архивной описи петербургской кунсткамеры в Фонтанном доме графов Шереметевых от 1764 года. По справедливому замечанию И.К. Ефремовой, «предметы китайского и отчасти японского искусства составляли примерно половину от всего количества экспонатов... <...> В отличие от остальных разделов кунсткамеры, где было собрано всего понемногу, дальневосточный представлял собой полноценную коллекцию» [Ефремова, 2024, с. 61]. Особое место в этнографическом разделе занимали кабинеты с росписью золотом по черному лаку, коих в общей сложности насчитывалось семнадцать штук [Опись Куншкаморы, 1764, л. 31–39].

Описания этих вещей свидетельствуют о том, что современники все же выделяли определенные различия между дальневосточными лаками. В ряде случаев составитель документа, явно глубоко осведомленный о тонкостях декоративного искусства, специально отмечает художественные достоинства и качество лака предметов японской экспортной мебели. Особенно интересны «шкатула китайская», отделанная черным лаком «с золотом самой японской хорошей (sic!), низ и внутри а ла вантюрин», и «столик маленький китайский лаковый на 4-х ножках, а внизу выдвижной ящичек, *самого хорошего лаку японского* [курсив наш. — А.К.], верх по черному лаку золото высокой работы а ла вантюрин» [Опись Куншкаморы, 1764, л. 35]. В связи с этим нельзя не вспомнить строки из дневника (1721–1725) камер-юнкера Ф.В. Берхгольца (1699–1765): «Капитан Измайлов повел нас в большую залу, где расставил все привезенные им из Китая подарки и редкости. Там, между прочим, было множество китайских и японских лакированных вещей, из которых последние гораздо лучше первых» [цит. по: Калязина, Дорофеева, Михайлов, 1986, с. 164].

Размещение японских лаков в пространстве шереметевского кабинета редкостей говорит о том, что эти предметы демонстрировались

как своеобразные кунштюки. Знаменательно, что в сознании современников восприятие стилистически устаревших лаковых изделий Петровской эпохи практически не претерпевает изменений даже на переходном этапе от рококо к классицизму в 1760-е годы. Объяснение столь удивительному постоянству эстетических предпочтений угадывается в записках японского ученого Х. Кацурагава (1751–1809), отметившего: «Лаком в России не умеют пользоваться искусно, и поэтому там очень ценится наш [японский. — А.К.] лак. Такие лаковые изделия, как насидзи и маки-э, ценятся так же высоко, как жемчуг или драгоценные камни. Один любитель редкостей, генерал-поручик Строганов, показал Кодая поднос из черного лака, утверждая, что поднос сделан в Японии, и попросил оценить его. Он говорил, что приобрел его за большую цену у одного голландца, и так берег и лелеял его, как будто это была величайшая драгоценность» [цит. по: Икута, 2005, с. 119].

В 1769 году граф П.Б. Шереметев переезжает на постоянное жительство из Петербурга в Москву, забрав из столичной резиденции и дорогие сердцу раритеты. Большая часть дальневосточной коллекции оказалась в Китайском доме на Никольской улице и в подмосковной усадьбе Кусково, где были обустроены две крупные кунсткамеры — пометки в архивной описи гласят, что китайские и японские изделия стали важными составляющими их убранства. Наряду с этим многие восточные кунштюки вошли в ансамбль интерьеров парковых павильонов в Кускове. В контексте настоящего исследования среди них особенно интересен так называемый Пагоденбург, возведенный на территории регулярного сада по проекту Ф.С. Аргунова в 1762 году [Дедюхина, 1982, с. 66]. Архитектурное решение этого камерного строения, трехчастного в плане, было исполнено в рокайльной стилистике с элементами шинуазри: об увлечении восточными мотивами свидетельствуют скульптурные завершения боковых фронтонов в виде фигур китайцев, а также причудливые драконы с зонтиками-парасолями на парапетах⁽⁹⁾.

(9) Внешний облик Пагоденбурга, ныне утраченного, запечатлен на архитектурном пейзаже 1770-х годов из коллекции живописи ГМЗ «Останкино и Кусково» (инв. Ж-316).

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

В 1760–1770-е годы, ознаменованные очередным всплеском синонимии при российском дворе, в основу предметной среды кусковского Пагоденбурга легла значительная часть восточной коллекции П.Б. Шереметева. Значительный перечень этих редких произведений сохранился в усадебной описи 1810 года, составленной уже после разрушения самого павильона. Об их принадлежности к убранству Пагоденбурга в тексте документа красноречиво свидетельствуют ремарки «из бывшей китайской беседки». Именно среди этих вещей, оказавшихся в кладовых на антресольном этаже Большого дома в начале XIX столетия, под № 277 и № 282 соответственно упоминаются интересующие парные кабинеты: «камода китайская расписана по черному полю золотомъ у дверецъ петли; с боковъ 2 скобки и замокъ медный без ключа; с десятью внутри выдвигающимися ящиками поставлена на резномъ золоченомъ подстоле» и «камода по черному полю расписано золотом деревца — петли с боковъ две скобки медные на подстоле резномъ золоченомъ внутри камоды десять ящиков выдвижныхъ с медными скобками» [Опись селу Кускову, 1810, л. 196 об.— 197]. Примечательно, что составители описи — как это зачастую и бывало — не делают различия между японской и китайской работой, приписывая все лаковые изделия мастерам Поднебесной.

По всей видимости, кабинеты являлись своеобразной доминантной в интерьере Пагоденбурга — неслучайно именно они открывают список произведений «из китайской беседки». Важно отметить, что в семиотической структуре европейских студиоло и кунсткамер, устраиваемых в соответствии с четкой программой, эта разновидность корпусной мебели издавна играла особую роль: несмотря на свое практическое назначение, кабинеты зачастую являлись самостоятельными произведениями искусства и объектами репрезентации. Идея о многообразии окружающего мира выражалась посредством декоративной отделки из драгоценных камней или редких минералов, вышивок и росписей на излюбленных сюжетах из «Метаморфоз» Овидия и др. [Riccardi-Cubitt, 1992, р. 50–51]. В случае с лаковыми кабинетами речь идет о феномене становления культурного плюрализма и, как следствие, о неподдельном интересе к далекому и загадочному Востоку. В пользу интереса современников к этнографической теме свидетельствует,

к примеру, размещение на одном из кабинетов китайских «кукол» в национальных одеждах⁽¹⁰⁾.

Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что лаковые изделия японской работы оставались актуальными на протяжении всего XVIII столетия. Однако же если европейские мастера в период господства рококо и неоклассицизма зачастую декорировали старинными японскими лаковыми панно мебель в современном вкусе⁽¹¹⁾, то среди отечественных мебельщиков подобной практики не существовало. В России, даже несмотря на переменчивые веяния моды и смену художественных стилей, аутентичные лаки продолжали восприниматься как ценные раритеты. Именно лаковые изделия — поначалу занимавшие почетное место в структуре дворянских кунсткамер, а затем послужившие важными элементами внутреннего убранства парковых павильонов — ставились владельцами в один ряд со всевозможными «кунштюками». С художественной точки зрения современниками высоко ценилось филигранное качество исполнения японских лаковых изделий. Все это позволяет трактовать мебель, до сих пор считавшуюся в известной степени утилитарной, как объект коллекционирования. Дальнейшая разработка этого вопроса — удел будущих исследований в области истории русского интерьера, перспективных с точки зрения новых научных открытий.

(10) В документе приводится подробное описание этой композиции: «На той камоде футляр составленной изъ пяти стеколъ в нем маскерадъ 5 куколъ китайских в разных уборах и позади ихъ деревцо» [Опись селу Кускову, 1810, л. 196 об.].

(11) Например, ведущие придворные мебельщики Франции — Ж.-А. Ризенер, А. Вейсвалер, К.-Ш. Сонье и др. — в буквальном смысле слова вырезали из стилистически устаревших японских кабинетов и ширм прошлого века отдельные фрагменты лаковых поверхностей и вставляли в новые изделия, соответствовавшие господствующей моде. Подобное декоративное решение давало японским лакам, гармонично встроенным в композиционный строй рокайльных и классицистических вещей, право на «новую жизнь».

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.
На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

Источники:

- 1 Материалы домовой канторы князей Куракиных: 1764–1769 // Отдел письменных источников Государственного исторического музея. Ф. 3. Оп. «Н». Д. 981. 378 л.
- 2 Опись Куншаморы: 1764 // Российский государственный исторический архив. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1295. 68 л.
- 3 Опись селу Кускову: 1810 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Инв. РД-153. 690 л.

Список литературы:

- 4 Арапова Т.Б. Китайские экспортные изделия для Европы в первой половине XVIII века // Воображаемый Восток: Китай «по-русски», XVIII — начало XX века / Сост. О.А. Соснина. М.: Кучково поле, 2016. С. 48–65.
- 5 Бровко Е.М. Историческая мебель Китая и Японии и ее реминисценции в европейском мебельном искусстве XVIII — начала XX века: проблемы стиля: Дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. СПб., 2023. 343 с.
- 6 Варфоломеев А.И. Восточноазиатские лаки и проблемы реставрации лаковых изделий // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 2. С. 178–188.
- 7 Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования: Сборник статей / Сост. В.Г. Симонов; под ред. М.В. Капустиной, В.Г. Симонова М.: Изд-во ВХНРЦ, 2000. 136 с.
- 8 Дашкевич В.Т. Экспортные лаки Японии в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. XXXIV. Л.: Аврора, 1972. С. 33–37.
- 9 Дедюхина В.С. Кусково как историко-культурный комплекс XVIII в.: Дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1982. 204 с.
- 10 Демиденко Ю.Б. Интерьер в России: Традиции. Мода. Стиль. СПб.: Аврора, 2000. 255 с.
- 11 Ефремова И.К. Шереметевская кунсткамера по материалам описи 1764 года. Опыт реконструкции // Подлинник. Вопросы атрибуции и реставрации. 2024. № 4. С. 51–63. <https://doi.org/10.28995/3034-3224-2024-4-51-63>.
- 12 Икута М. Образ Японии в России в период Эдо (XVI–XIX вв.) // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. 2005. № 9. С. 107–127.
- 13 Калязина Н.В., Дорофеева Л.П., Михайлов Г.В. Дворец Меншикова: Художественная культура эпохи. История и люди. Архитектурная хроника памятника. М.: Советский художник, 1986. 218 с.
- 14 Коллекция мебели XVIII века в собрании Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум»: Каталог / Сост. Е.И. Кочерова. СПб.: Историческая иллюстрация, 2007. 48 с.

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.

На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

- 15 Летопись Кунсткамеры: 1714–1836 / Авт.-сост. М.Ф. Хартанович, М.В. Хартанович. СПб.: МАЭ РАН, 2014. 739 с.
- 16 Меньшикова М.Л. Диковинный и дорогой Китай. Знания о Востоке: К выставке в Государственном Эрмитаже, 19 апреля – 12 июня 2022 года. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2022. 87 с.
- 17 Мир русского дворянства. Юсуповы и Восток: Каталог выставки / Науч. ред. М.Л. Меньшикова. СПб.: Славия, 2022. 119 с.
- 18 Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии 16–18 веков: От Кано Эйтоку до Огата Корины. М.: Изобразительное искусство, 1989. 229 с.
- 19 Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX в. М.: Изобразительное искусство, 1996. 397 с.
- 20 Ольшевская Л.А., Травников С.Н. «Шереметев – украшение России...» // Шереметев Б.П. Путешествие по Европе боярина Б.П. Шереметева, 1697–1699. М.: Наука, 2013. С. 225–336.
- 21 Отголоски XVIII века: [Материалы к истории рода Шереметевых]. Вып. V: Сговорная грамота княжны Черкасской. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1897. 84 с.
- 22 Рудь П.В. Китайские редкости в Кунсткамере Петра Великого // Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Авт.-сост. О.А. Соснина. М.: Кучково поле, 2016. С. 24–36.
- 23 Саверкина И.В. Изделия в китайском вкусе в интерьерах петровского времени (на примере дворцов А.Д. Меншикова) // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова: Сборник научных трудов. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1992. С. 79–87.
- 24 Сиповская Н.В. Фарфор в России XVIII века. М.: Пинакотека, 2008. 389 с.
- 25 Тихонов Ю.А. Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства (по новым источникам первой половины XVIII в.). М.: Кучково поле, 2008. 349 с.
- 26 Фарфор в русской усадьбе XVIII века: Каталог выставки: Из собрания Останкинского дворца-музея / Авт.-сост. А.Ф. Червяков, авт. вступ. ст. И.К. Ефремова. М.: ВРИБ «Союзрекламкультура», 1990. 30 с.
- 27 Швидковский Д.О. Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой. М.: Архитектура-С, 2016. 256 с.
- 28 Швидковский Д.О. История архитектуры стран Европы эпохи Просвещения. М.: Архитектура-С, 2021. 439 с.
- 29 Шклярчук А.Ф. Декоративно-прикладное искусство // Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 4 / Под ред. академика Б.А. Рыбакова. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 180–219.
- 30 Impey O.R. Japanese Export Lacquer: 1580–1850 / O. Impey, C. Jörg. Amsterdam: Hotei, 2005. 384 p.
- 31 Riccardi-Cubitt M. The Art of the Cabinet: Including a Chronological Guide to Styles. New York: Thames & Hudson, 1992. 224 p.
- 32 Stalker J., Parker G. A Treatise of Japaning and Varnishing. Oxford, 1688. 84 p.
- 33 Whitworth Ch. An Account of Russia, as It Was in the Year 1710. Strawberry-Hill, 1758. 158 p.

Sources:

- 1 Materialy domovoi kontory knyazei Kurakinykh: 1764–1769 [Materials of the Household Office of the Princes Kurakins]. *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [Manuscripts Department of the State Historical Museum], f. 3, inv. "N", storage unit 981, 378 l. (In Russian)
- 2 Opis' Kunshkamory: 1764 [The Inventory of the Kunstkamera: 1764]. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], f. 1088, inv. 3, storage unit 1295, 68 l. (In Russian)
- 3 Opis' selu Kuskovu: 1810 [Inventory of the Kuskovo Village: 1810]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik "Ostankino i Kuskovo"* [Ostankino and Kuskovo State Museum and Heritage Site], inv. RD-153, 690 l. (In Russian)

References:

- 4 Arapova T.B. Kitaiskie ehksportnye izdeliya dlya Evropy v pervoi polovine XVIII veka [Chinese Export Products for Europe in the First Half of the 18th Century]. *Voobrazhaemyi Vostok: Kitai "po-russki", XVIII – nachalo XX veka* [The Imaginary East: China "in Russian", 18th – Early 20th Century], comp. O.A. Sosnina. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2016, pp. 48–65. (In Russian)
- 5 Brovko E.M. *Istoricheskaya mebel' Kitaya i Yaponii i ee reministsentsii v evropeiskom mebel'nom iskusstve XVIII – nachala XX veka: problemy stilya* [Historical Furniture of China and Japan and Its Reminiscences in European Furniture of the 18th – Early 20th Century: Problems of Style], Dis. ... Candidate of Arts, 5.10.3, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 2023. 343 p. (In Russian)
- 6 Varfolomeev A.I. *Vostochnoaziatskie laki i problemy restavratsii lakovykh izdelii* [East Asian Lacquers and Problems of Restoration of Lacquer Products]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie*, 2014, no. 2, pp 178–188. (In Russian)
- 7 *Vostochnoaziatskie laki. Metodika restavratsii, issledovaniya: Sbornik statei* [East Asian Lacquers. Methods of Restoration, Research: Collection of Articles], comp. V.G. Simonov, eds. M.V. Kapustina, V.G. Simonov. Moscow, Izd-vo VHNRTS Publ., 2000. 136 p. (In Russian)
- 8 Dashkevich V.T. *Ehksportnye laki Yaponii v Ermitazhe* [Export Lacquers of Japan in the Hermitage]. *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha*, vol. XXXIV. Leningrad, Avrora Publ., 1972, pp. 33–37. (In Russian)
- 9 Dedyukhina V.S. *Kuskovo kak istoriko-kulturnyi kompleks XVIII veka* [Kuskovo as a Historical and Cultural Complex of the 18th Century], Dis. ... Candidate of History, M.V. Lomonosov Moscow State University. Moscow, 1982. 204 p. (In Russian)
- 10 Demidenko Yu.B. *Inter'er v Rossii: Traditsii. Moda. Stil'* [Interior Design in Russia: Traditions, Fashion, Style]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2000. 255 p. (In Russian)

Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века.

На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

- 11 Efremova I.K. Sheremetevskaya kunstkamera po materialam opisi 1764 goda. Opyt rekonstruktsii [Sheremetev Kunstkamera Based on the Materials of the Inventory of 1764. Reconstruction Experience]. *Podlinnik. Voprosy atributsii i restavratsii*, 2024, no. 4, pp. 51–63. <https://doi.org/10.28995/3034-3224-2024-4-51-63>. (In Russian)
- 12 Ikuta M. Obraz Yaponii v Rossii v period Edo (XVI–XIX vv.) [The Image of Japan in Russia during the Edo Period in the 16th–19th Centuries]. *Izvestiya Vostochnogo instituta Dal'nevostochnogo gosudarstvennogo universiteta*, 2005, no. 9, pp. 107–127. (In Russian)
- 13 Kalyazina N.V., Dorofeeva L.P., Mikhailov G.V. *Dvorets Menshikova: Khudozhestvennaya kul'tura ehpokhi. Istoriya i lyudi. Arkhitekturnaya khronika pamyatnika* [Menshikov Palace: The Artistic Culture of the Epoch. History and People. Architectural Chronicle of the Monument]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1986. 218 p. (In Russian)
- 14 *Kollektsiya mebeli XVIII veka v sobranii Gosudarstvennogo muzeya-zapovednika "Oranienbaum": Katalog* [Collection of Furniture of the 18th Century in the State Museum-Reserve "Oranienbaum": Catalog], comp. E.I. Kocherova. St. Petersburg, Istoricheskaya illyustratsiya Publ., 2007. 48 p. (In Russian)
- 15 *Letopis' Kunstkamery: 1714–1836* [Annals of the Kunstkamera: 1714–1836], comp. M.F. Khartanovich, M.V. Khartanovich. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2014. 739 p. (In Russian)
- 16 Menshikova M.L. *Dikovinniy i dorogoi Kitai. Znaniya o Vostoke: K vystavke v Gosudarstvennom Ermitazhe, 19 aprelya – 12 iyunya 2022 goda* [Exotic and Lavish China. Knowledge of the Orient: For the Exhibition at the State Hermitage Museum, April 19 – June 12, 2022]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2022. 87 p. (In Russian)
- 17 *Mir russkogo dvoryanstva. Yusupovy i Vostok: Katalog vystavki* [The World of the Russian Nobility. The Yusupovs and the Orient: Exhibition Catalog], ed. M.L. Menshikova. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2022. 119 p. (In Russian)
- 18 Nikolaeva N.S. *Dekorativnye rospisi Yaponii 16–18 vekov: Ot Kano Eitoku do Ogata Korina* [Decorative Paintings of Japan in the 16th – 18th Centuries: From Kano Eitoku to Ogata Korina]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 229 p. (In Russian)
- 19 Nikolaeva N.S. *Yaponiya – Evropa. Dialog v iskusstve. Seredina XVI – nachalo XX v.* [Japan – Europe. Dialogue in Art. The Middle of the 16th – Beginning of the 20th Century]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996. 397 p. (In Russian)
- 20 Olshevskaya L.A., Travnikov S.N. "Sheremetev – ukrashenie Rossii..." ["Sheremetev Is the Ornament of Russia..."]. Sheremetev B.P. *Puteshestvie po Evrope boyarina B.P. Sheremeteva, 1697–1699* [Boyar B.P. Sheremetev's Journey through Europe, 1697–1699]. Moscow, Nauka Publ., 2013, pp. 225–336. (In Russian)
- 21 *Otgosloski XVIII veka: Materialy k istorii roda Sheremetevykh* [Echoes of the 18th Century: Materials for the History of the Sheremetev Family]. Issue V: Sgovornaya gramota knyazhny Cherkaskoi [The Letter of Agreement of Princess Cherkasskaya]. Moscow, Tipo-lit. T-va I.N. Kushnerev i K° Publ., 1897. 84 p. (In Russian)
- 22 Rud P.V. *Kitaiskie redkosti v Kunstkamere Petra Velikogo* [Chinese Rarities in the Kunstkamera of Peter the Great]. *Vobrazhaemyi Vostok: Kitai "po-russki". XVIII – nachalo XX veka* [The Imaginary East: China "In Russian". 18th – Early 20th Century], comp. O.A. Sosnina. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2016, pp. 24–36. (In Russian)
- 23 Saverkina I.V. *Izdeliya v kitaiskom vkuse v inter'erakh petrovskogo vremeni (na primere dvortsov A.D. Menshikova)* [Items in the Chinese Taste in the Interiors of Peter the Great's Time on the Example of Palaces by A.D. Menshikov]. *Russkaya kul'tura pervoi chetverti XVIII veka. Dvorets Menshikova: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian Culture of the First Quarter of the 18th Century. Menshikov's Palace: Collection of Scientific Papers]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 1992, pp. 79–87. (In Russian)
- 24 Sipovskaya N.V. *Farfor v Rossii XVIII veka* [Porcelain in Russia of the 18th Century]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 389 p. (In Russian)
- 25 Tikhonov Y.A. *Mir veshchei v moskovskikh i peterburgskikh domakh sanovnogo dvoryanstva (po novym istochnikam pervoi poloviny XVIII v.)* [The World of Things in the Moscow and St. Petersburg Houses of the Dignitaries of the Nobility (According to New Sources of the First Half of the 18th Century)]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2008. 349 p. (In Russian)
- 26 *Farfor v russkoi usad'be XVIII veka: Katalog vystavki: Iz sobraniya Ostankinskogo dvortsa-muzeya* [Porcelain in a Russian Estate of the 18th Century: Exhibition Catalog: From the Collection of the Ostankino Palace Museum], comp. A.F. Chervyakov, intr. article I.K. Efremova. Moscow, VRIB "Soyuzreklamkul'tura" Publ., 1990. 30 p. (In Russian)
- 27 Shvidkovsky D.O. *Arkhitektura russkogo klassitsizma v ehpokhu Ekateriny Velikoi* [Architecture of Russian Classicism in the Era of Catherine the Great]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2016. 256 p. (In Russian)
- 28 Shvidkovsky D.O. *Istoriya arkhitektury stran Evropy ehpokhi Prosveshcheniya* [The History of Architecture of the European Countries of the Enlightenment]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2021. 439 p. (In Russian)
- 29 Shklyaruk A.F. *Dekoratивно-prikladnoe iskusstvo* [Decorative and Applied Arts]. *Ocherki russkoi kul'tury XVIII veka* [Essays on Russian Culture of the 18th Century]. Part 4, ed. B.A. Rybakov. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1990, pp. 180–219. (In Russian)
- 30 Impey O.R. *Japanese Export Lacquer: 1580–1850*, O. Impey, C. Jörg. Amsterdam, Hotei, 2005. 384 p.
- 31 Riccardi-Cubitt M. *The Art of the Cabinet: Including a Chronological Guide to Styles*. New York, Thames & Hudson, 1992. 224 p.
- 32 Stalker J., Parker G. *A Treatise of Japaning and Varnishing*. Oxford, 1688. 84 p.
- 33 Whitworth Ch. *An Account of Russia, as It Was in the Year 1710*. Strawberry-Hill, 1758. 158 p.

УДК 738; 74
ББК 85.12

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, 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: Уильям де Морган, ориентализм в искусстве,
персидское искусство, английское искусство, искусство XIX века,
декоративно-прикладное искусство, рецепция в искусстве,
межкультурный обмен

Мартынова Дарья Олеговна

Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-412-459

Для цит.: Мартынова Д. О. Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана // Художественная культура. 2025. № 4. С. 412-459. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-412-459>.

For cit.: Martynova D.O. Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 412-459. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-412-459>. (In Russian)

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History, St. Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: William de Morgan, orientalism in art, Persian art, English art, 19th-century art, decorative and applied art, reception in art, intercultural exchange

Martynova Daria O.

Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan

Аннотация. В статье анализируется роль Уильяма де Моргана (1839–1917) в развитии английского керамического искусства XIX века с акцентом на использовании персидских мотивов. Для углубления в тему автор характеризует значение персидского искусства в музейных коллекциях викторианской Англии, а также понятие «персидский стиль» и его интерпретации современниками английского керамиста. Кроме того, рассматриваются особенности образно-художественной системы У. де Моргана, сформированной под влиянием коллекций и исследований персидского искусства, а также зооморфные мотивы, такие как сцены борьбы птиц и змей, фантастические существа и символические изображения, характерные исключительно для персидского искусства. Анализ произведений де Моргана позволил выявить отличия использования персидских мотивов в его творчестве по сравнению с изобразительными и эстетическими аспектами других регионов, которые изучал мастер. В итоге автор приходит к выводу, что персидские мотивы способствовали расширению художественных границ европейского декоративного искусства второй половины XIX века. Материалы публикации могут существенно расширить представление об истории декоративно-прикладного искусства викторианской Англии и развитии творчества У. де Моргана.

Abstract. This article discusses the role of William de Morgan (1839–1917) in the development of the 19th-century English ceramic art, with a particular focus on his use of Persian motifs. To further explore this topic, the author characterizes the significance of Persian art in the museum collections of Victorian England, as well as the concept of ‘Persian style’ and how it was interpreted by the contemporaries of the English ceramist. Additionally, the article analyses the characteristics of W. de Morgan’s figurative and artistic system which was shaped under the influence of Persian art collections and studies. The article also examines zoomorphic motifs such as scenes of birds and snakes fighting and fantastical creatures which are typical of Persian art. Through an analysis of W. de Morgan’s creative works this article identifies the unique features of his use of Persian motifs and distinguishes them from those of other regions he studied. As a result, the author has come to the conclusion that Persian motifs played a significant role in the expansion of artistic boundaries in European decorative arts during the second half of the 19th century. This material significantly enhances our understanding of decorative and applied art history of Victorian England and W. de Morgan’s artistic development.

Введение

В викторианскую эпоху появился термин «керамика в персидском стиле», под которым понимались изделия, относящиеся к персидской, османской (изникской), сирийской и египетской традициям [Art, Trade and Culture, 2016, p. 188; Gracia, 2020, p. 56]. Важную роль в формировании подобного некорректного представления сыграл Роберт Мёрдок Смит (Robert Murdoch Smith, 1835–1900), директор Персидской телеграфной компании в Тегеране. В 1873–1885 годах Смит был агентом, занимавшимся приобретением произведений искусства в Персии для английских музеев [Helfgott, 1990, p. 171; Carey, 2018]. В результате этой деятельности и увлечения персидским искусством Смит опубликовал в 1876 году книгу «Персидское искусство», в которой изложил свою точку зрения о развитии персидского искусства и его значении для мировой культуры, посвятив отдельную главу керамике. Там он подробно описал шесть различных типов персидской керамики с указанием их химического состава и декоративных мотивов. По мнению Смита, исламское искусство в целом было обязано своей изысканностью форм именно персидскому искусству. Он отмечал, что первые мусульмане, прибывшие в Персию, обнаружили цивилизацию с развитой архитектурой, скульптурой и декоративным искусством и были поражены увиденным. Эти достижения затем, по мнению Смита, были экспортированы в Андалусию и другие страны, а оттуда — распространились по всему мусульманскому миру [Smith, 1876, p. 2–4]. Смит также подчеркивал, что на персидскую керамику сильно повлияло прибытие изделий из китайского фарфора по Шелковому пути — так же, как и на изделия из Изника. Однако Смит писал об особом «персидском фарфоре», под которым он подразумевал фаянсовые изделия [Smith, 1876, p. 7–17].

Таким образом, изысканность орнаментов изделий из многих стран мусульманского мира связывалась с персидской культурой. Такая связь прослеживалась и в других трудах этого периода, как отметил исследователь Г. Грасия [Gracia, 2020]. Так, в те годы работали французские керамисты, такие как Эжен-Виктор Коллино (Eugène-Victor Collinot) и Адальбер де Бомон (Adalbert Marc de La Bonninière de Beaumont), авторы нескольких сборников по орнаментам различных

стран, в том числе «Персидского орнамента» (1880) [Collinot, De Beaumont, 1880]. В этой работе, помимо персидских керамических панелей, была использована керамика, непосредственно скопированная со зданий Османской империи. Часто путали не только регионы, но и конкретные города, в которых были произведены керамические изделия: так, в каталоге исламской фаянсовой посуды и плитки для Музея Южного Кенсингтона 1873 года многим изделиям из Изника было присвоено название «керамика в стиле Дамаска» [Fortnum, 1873] — города в Османской империи, архитектурные сооружения которого часто украшались керамикой из Изника. Это свидетельствует о том, что авторы этого периода путались в терминологии и специфике орнаментов разных стран и регионов.

Такая же ситуация в эти годы складывалась и с термином «японизм», введенным коллекционером дальневосточного искусства и искусствоведом Филиппом Бюрти (Philippe Burty). Под «японизмом» он понимал «все, что касалось японской истории и культуры» [Dufwa, 1981, p. 197]; подобная формулировка привела к слиянию формы и содержания, и все азиатское искусство долгое время маркировалось как японское. Такие «ошибки интерпретации», в свою очередь, способствовали тому, что ряд китайских изделий в произведениях искусства рубежа веков маркируются исследователями как «японские» [см. подробнее об этой проблеме: Merrill, Ridley, 1993].

В анализе репрезентации восточных изделий в викторианском искусстве также можно встретить подобные некорректные интерпретации: при описании музыкального инструмента кото на картине «Синяя беседка» (1865, Институт искусств Барбера, Бирмингем) Данте Габриэля Россетти исследователи относят его к разным региональным традициям — кто-то к Японии, кто-то к Корее [Barringer, 1999, p. 150]. Подобное же происходило и с керамикой Уильяма де Моргана (William de Morgan, 1839–1917), английского керамиста-новатора и экспериментатора в области гончарного дела, в которой он использовал мотивы из исламской керамики и которую современники обозначали как персидскую. Его керамические изделия украшали многие викторианские дома, и они до сих пор считаются одними из самых узнаваемых образцов декоративно-прикладного искусства той эпохи благодаря своему необычному оформлению. При этом, в отличие от других исследователей персидских орнаментов, как, например

архитектор Оуэн Джонс (Owen Jones)⁽¹⁾ [Art, Trade and Culture, 2016], или иных сюжетов о персидских влияниях на викторианскую культуру в случае с Мирзой Акбаром (Mirza Akbar) [Safaeianpour, Valibeig, 2024]⁽²⁾, по которым есть и публикации, и отдельные монографии, о деятельности де Моргана и его работе с персидскими темами и образами не написано полноценного исследования. Тем не менее он сыграл решающую роль в создании моды на так называемый «персидский стиль» в декоративно-прикладном искусстве и интерьере [Art, Trade and Culture, 2016, p. 188–189]. Действительно, благодаря природному чутью и мастерству, позволяющему создавать оригинальные, элегантные узоры и гармоничные композиции (мастер создал тысячи оригинальных рисунков для изразцов, ваз и посуды), де Морган выделяется среди других керамистов конца XIX — начала XX века. При этом на настоящий момент существует всего одна публикация о рецепции восточного искусства в керамике и рисунках Уильяма де Моргана — исследователя Гильермо Грасиа о влияниях испано-мавританской, изникской и персидской традиций на английского мастера [Gracia, 2020]. Несмотря на ценные данные по материалам де Моргана, Грасиа больше концентрируется на своеобразии восприятия Персии в целом в викторианской Англии, не уделяя внимания осмыслению де Морганом специфичной образной системы Персии.

(1) Джонс познакомил британскую публику с декоративными возможностями изразцов в исламской традиции, и это впечатление впоследствии усилилось благодаря созданному им двору Альгамбры на выставке в Хрустальном дворце в 1851 году, в которой использовались плитки, изготовленные компанией Minton & Co.

(2) В 1875 году для музея Виктории и Альберта было приобретено собрание из 238 эскизов на бумаге, выполненных в разнообразных стилях и с разным содержанием. Эти рисунки иллюстрируют различные варианты облицовки плиткой, лепниной и деревом, а также включают архитектурные планы и фасады. Некоторые из них отражают древние персидские традиции, в то время как другие демонстрируют европейские модные тенденции того времени. Эти эскизы были подарены музею архитектором Каспаром Пердоном Кларком (Caspar Purdon Clarke), который впоследствии стал директором Музея Виктории и Альберта. В 1874–1875 годах Пердон Кларк находился в Тегеране, занимаясь ремонтом зданий британского посольства. В ходе этого проекта местные мастера-строители передали ему серию рисунков в знак благодарности за обучение европейским строительным техникам. Позже он пояснил, что это был не обмен деньгами, а обмен в знак признательности. Два мастера — Оstad Ходадад (Ostad Khodadad) и Оstad Акбар (Ostad Akbar) — рассказали, что портфолио принадлежало покойному Мирзе Акбару, придворному архитектору, работавшему в Тегеране в начале века [Scroll. Mirza Akbar]. Однако сейчас ведутся споры, существовал ли такой архитектор, как Мирза Акбар, или в альбоме представлены произведения группы мастеров.

В связи с этим целью настоящего исследования является анализ и интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана, а также выявление их влияния на его художественный стиль и композиционные решения. Исследование направлено на углубление понимания культурных и художественных связей между Персией и Англией в XIX веке, а также на выявление роли персидских мотивов в формировании эстетических и технических концепций художника. Актуальность работы обусловлена возросшим интересом к межкультурным взаимодействиям и рецептивным механизмам в искусстве, а также необходимостью более глубокого осмысления вклада У. де Моргана в развитие декоративно-прикладного искусства и его связи с восточными традициями. Кроме того, представленный ниже материал заполнит лакуну в изучении творчества де Моргана и позволит определить, что в его керамике было вдохновлено персидским искусством.

Образ Персии в искусстве Великобритании: эволюция рецепции

Увлечение персидским искусством в Англии началось с миссий, отправленных ко двору сефевидского шаха Аббаса I (1588–1629). В первую очередь «законодателями мод» стали братья Роберт и Энтони Ширли (Robert and Anthony Shirley), благодаря которым англичане узнали о персидских керамике, шелке-сырце, костюмах (тут важно отметить, что под «персидским» могли понимать и элементы турецкого и армянского костюмов) и нравах. Мода на персидский костюм отразилась в ряде произведений искусства: нескольких портретах Роберта и Терезии Ширли кисти Антониса ван Дейка (А. ван Дейк «Сэр Роберт Ширли», 1622, Петворт-хаус; А. ван Дейк «Портрет леди Терезы Ширли», 1622, Петворт-хаус) и неизвестного английского мастера (неизвестный мастер «Двойной портрет Роберта Ширли и его жены Терезии», ок. 1624–1627, коллекция Р.Б. Бёркли), портретах персидских послов, отправленных в Великобританию. Однако в связи с экспоненциальным ростом количества персидских товаров в Европе углубленного изучения их своеобразия в этот период не было. Европейский зритель только познавал таинственную и далекую страну, что приводило к экзотизации и упрощению интерпретаций.

В XIX же веке началось систематическое коллекционирование, экспонирование и изучение персидских керамики и тканей, вызвавшие растущий интерес к культуре Персии среди ученых, художников и ремесленников. Они исследовали техники производства, а также «культурный код» Персии: ее литературу, трактаты и рукописи. Значительный вклад в развитие подобных инициатив внесло основание в 1852 году музея Южного Кенсингтона (ныне — Музей Виктории и Альберта) по предложению принца Альберта после обсуждений, связанных со Всемирной выставкой 1851 года. Этот музей стал собирать персидское искусство, и сегодня обладает одной из его крупнейших и наиболее разнообразных коллекций в мире, охватывающей разные виды искусства, исторические периоды и регионы. Идея коллекционировать персидское искусство принадлежит первому директору музея Генри Коулу (Henry Cole). В 1871–1873 годах он обратился с этим предложением к Роберту Мердоку Смиту. В результате Смит удалось передать музею образцы керамики, металлических изделий, музыкальных инструментов, драгоценных камней, вышивок и ковров, а также картин и рукописей. В целом важно отметить, что рукописи играли значительную роль в изучении персидского искусства в Великобритании. Иллюстрированные и иллюминированные рукописи и альбомы были получены из библиотеки Типу Султана, захваченной британцами после битвы при Серингпатаме в 1799 году, и почти все были сефевидского периода; а также рукописи были собраны Ричардом Джонсоном (Richard Johnson) и рядом других путешественников и послов. Благодаря этим собраниям английская публика смогла ознакомиться с «Шахнаме», «Юсуфом и Зулейхой» и многими другими произведениями.

Кроме того, в 1893 году музей Виктории и Альберта приобрел знаменитый Ардебильский ковер (1539–1540, Музей Виктории и Альберта, Лондон) — шедевр персидского ковроткачества, старейший датированный ковер, изготовленный в городе Ардебиль на северо-западе Персии, который осматривал от имени музея Виктории и Альберта Уильям Моррис (William Morris) [Stead, 1974, p. 32–33]. В целом в этот период наблюдался рост интереса к ковроткачеству и ручному производству. Известно, что У. Моррис был особо увлечен исламским искусством: он изучал персидскую литературу, иллюстрировал рукописи и черпал вдохновение для своих знаменитых узоров

из персидских орнаментов. Кроме того, к персидским мотивам обращались и представители прерафаэлитского движения, например упомянутый Д.Г. Россетти.

Популяризации персидского искусства способствовали и раскопки, и публикации. Так, вероятно, на де Моргана могли повлиять две публикации 1887 и 1888 годов французского археолога Жанны Дьёлафуа (Jane Dieulafoy), которая путешествовала по Персии, Марокко и Сузам [Dieulafoy, 1887; Dieulafoy, 1888] и вместе со своим мужем, археологом Марселем Дьёлафуа (Marcel Dieulafoy), принесла в дар Лувру свои археологические находки. Эти работы получили широкое распространение благодаря многочисленным иллюстрациям персидских керамических изделий, что способствовало знакомству с их образцами широкой публики в разных странах.

Стоит отметить, что помимо влияния древнеперсидской керамики, которая уже была представлена в музее Южного Кенсингтона в 70-х годах XIX века, англичане могли быть знакомы и с керамическими изделиями, произведенными в Тегеране в это время. В музее Виктории и Альберта сохранилось несколько тщательно продуманных панно, созданных в районе Альфарес для французского композитора Альбера Лемера (Albert Lemaire), проживавшего в Иране с 1868 года [Gracia, 2020, p. 65]. Эти панели имитировали сложные древние конструкции интерьеров персидских домов. Вероятно, де Морган знал этот тип архитектуры, заимствуя из него растительные мотивы, такие как листья или персидские деревья [Greenwood, 2004, p. 12]. Это можно доказать, если внимательно изучить его работу по оформлению Арабского холла (ок. 1898, Дом-музей Лейтона, Лондон). Так, в изразцах он использует изображение кипариса-сарва, важного для персидской культуры: кипарис воплощал свет, тепло и долголетие, был связан с любовными мотивами.

Периодизация творчества Уильяма де Моргана

Уильям де Морган был другом и коллегой Уильяма Морриса, с которым работал с 1863 по 1872 год. Он был близок к движению «Искусства и ремесла» и отвергал промышленные методы производства декоративных предметов, отдавая предпочтение ручной работе. Де Морган создавал для компании Morris & Co плитки, витражи и мебель.

Первые попытки обжига керамики де Морган предпринял в начале 1870-х годов в своей студии на Фицрой-сквер в Лондоне. Однако его эксперименты привели к пожару, из-за которого в 1872 году он обосновался в новой студии, в Челси. В 1882 году Морган переехал в Мёртонское аббатство (рядом с мастерскими Уильяма Морриса); в 1888 году — в Сэндс-Энд, Фулхэм. С середины 1890-х годов, чтобы сохранить здоровье, он каждый год проводил время в Италии, отправляя эскизы в Англию. Последние работы он создал примерно в 1907 году, а в конце жизни стал весьма успешным писателем. В результате всего насчитывают три периода его творческой деятельности в зависимости от расположения мастерских: Челси (1872–1882), Мёртонское аббатство (1882–1888) и Фулхэм (гонимая мастерская Сэндс-Энд) (1888–1907). Каждый этап в развитии керамики де Моргана характеризуется любовью к определенным образам и цветам и своими технологическими особенностями. В период Челси преобладают цветочные мотивы и стилизация под Средние века; в это же время мастер начал экспериментировать с глянцевой глазурью, вдохновляясь ближневосточной и персидской керамикой. В Мёртон-Эбби де Морган проектировал печи и оборудование, стремясь повысить эффективность производства и качество изделий; на этом этапе он усложнял орнамент и все чаще обращался к исламскому искусству. В Фулхэмский период проекты де Моргана становились более амбициозными: он начал создавать крупномасштабные керамические панно. Кроме того, работы де Моргана можно условно разделить на три основные группы по источнику вдохновения: изделия, вдохновленные персидским искусством; работы в стиле турецкого Изника; а также произведения, имитирующие испано-мавританское искусство. Симметричный характер декоративных мотивов на изразцах и исламских изделиях был очень близок и творениям Морриса, являясь незаменимым источником вдохновения для керамиста.

Современники ценили де Моргана за его особую технологию люстровой керамики. Так, супруга де Моргана, художница Эвелин де Морган (Пикеринг) (Evelyn de Morgan (Pickering)), написала в 1909 году портрет мастера (Национальная портретная галерея, Лондон), держащего люстровую вазу, в украшении которой удачно сочетаются яркие золотые, рубиновые и глубокие темно-синие глазури. Эта ваза на полотне служит символом мастерства и инноваций мастера в области

керамики. Де Морган потратил много лет на изучение древних персидских и итальянских технологических методов усовершенствования этого экзотического эффекта.

Создание люстровой керамики: технология де Моргана

Сын математика, Де Морган обладал пытливым умом. В процессе изучения свойств цветного стекла он заметил, что ограничение потока кислорода в печи создает металлический блеск, который по своим опалесцирующим свойствам напоминает изделия из стекла, распространенные на Ближнем Востоке и в Европе эпохи Возрождения. Вдохновленный этим наблюдением, он начал экспериментировать и вскоре создал люстровую (от французского *lustre* — глянец, блеск, латинского *lustrare* — освещать) керамику — изделия с характерным металлическим блеском, достигаемым благодаря особой технологии обработки и обжигу.

В мусульманской культуре к люстровой керамике относятся с особым трепетом: тема света занимает важное место в Коране, а «свещающаяся» керамика символизировала красоту и божественную славу, ожидаемую верующими в раю. Де Морган подробно описал свой метод придания блеска керамическим изделиям в лекции, прочитанной в 1892 году в Лондонском Королевском обществе [De Morgan, 1892, p. 756–764]. Текст этой лекции, опубликованный в журнале *Journal of the Society for Arts*, представляет собой очень красноречивый документ о знаниях художника об испанской, персидской и османской керамике. В нем он подробно описывал особенности декоративных техник, мотивов и технологий, а также делился своими наблюдениями о культурных связях и влияниях между этими регионами.

Кроме того, в 1893 году де Морган отправился в Египет, где изучал местные традиции и ремесла [Gracia, 2020, p. 62]. По итогам этой поездки он подготовил проект по созданию в Египте мануфактуры по производству глазурованной керамики, надеясь возродить и развить местные керамические промыслы с использованием современных технологий и сохранить богатое культурное наследие региона [De Morgan, 1894]. Значительная часть документации по этому незавершенному проекту хранится в Британской библиотеке в Лондоне [Gracia, 2020, p. 62]. Именно Томас Армстронг (Thomas Armstrong), художественный

руководитель отдела науки и искусства музея Южного Кенсингтона, рекомендовал де Моргана египетскому правительству. Несмотря на его короткое пребывание в Египте — около трех недель — в его отчете о создании там современного производства Moderna подробно описывались затраты, типы глин, эмалей, печей и т.д.⁽³⁾ [Gracia, 2020, p. 62–63].

Технология, описанная де Морганом, заключалась в следующем: смешивались оксиды металлов, таких как медь или серебро, с белой глиной, в которую для облегчения обработки добавляли гуммиарабик. Позже изделия, покрытые такой глазурью, обжигали при слабом нагреве, а затем добавляли древесные опилки. Когда опилки начинали разгораться, печь отключали и перекрывали доступ кислорода, создавая так называемую «восстановительную атмосферу». В таких условиях тепло печи окисляло глазурь, и на поверхности оставался только металлический налет. После полного остывания посуды этот переливающийся налет тщательно полировали, чтобы подчеркнуть его блеск и придать изделию характерный металлический эффект.

В своих изразцах и сосудах де Морган также использовал стилизованные изображения листьев и цветов в синих, зеленых и бирюзовых тонах. Эти оттенки и мотивы стали его фирменным стилем, который обычно и называют «персидским». Начиная с 1875 года он преимущественно работал с «персидской» цветовой палитрой, ограничиваясь красными, синими, пурпурными, зелеными и желтыми тонами. В своей керамике де Морган применял традиционные персидские образы: антилопы или длинноногие козы, соловей и роза (гул ва булбул (گل و بلبل)), цветочные композиции с птицами (гул ва мург (گل و مرغ)), змеи, различные фантастические птицы, а также буквы вав и «ислими». Здесь необходимо отметить, что изображение непосредственно живых существ было характерно именно для персидских произведений, где аниконизм, характерный для ислама, был не так ярко выражен; кроме того, в коллекциях английских музеев было много примеров керамических изделий Персии доисламского периода. Это отличает персидские керамические работы от изникских, где преобладали цветочные узоры.

(3) Проект не смогли реализовать, так как импортировать уголь было дорого.

Сохранилось множество эскизов и зарисовок де Моргана, выполненных на основе персидской керамики, что подтверждает его глубокое изучение этой культуры и стремление к точной передаче ее художественных особенностей. Некоторые из рисунков де Моргана напоминают иллюстрации Мирзы Акбара — придворного архитектора Тегерана середины XIX века, чьи работы были приобретены Музеем Южного Кенсингтона в 1875 году [Carey, 2018, p. 47–67]. Значительная часть этого сборника из 238 рисунков выполнена на бумаге, и в них доминируют геометрические мотивы. Однако в остальных изображениях представлены животные, такие как олени и птицы, а также разнообразные растительные композиции — универсальный репертуар, который легко можно было воспроизвести на керамических изделиях.

Значение мотивов розы и соловья и терзаний в творчестве де Моргана

Особо влияние рисунков Мирзы Акбара можно проследить на акварельных и карандашных рисунках де Моргана [Gracia, 2020, p. 65]. Так, де Морган копирует рисунок Акбара с изображением птичек, симметрично расположенных по отношению друг к другу с двух сторон от стилизованных цветов. Стоит отметить, что изображение птиц и цветов действительно часто встречалось в произведениях де Моргана. В Персии мотив «цветы-птицы» был также крайне распространен и делился на следующие категории: гулшан (گلشن) — изображения различных цветов (роз, ирисов, георгин, гиацинтов и т.д.), гул ва булбул (گل و بلبل) — роза и соловей, гул ва мург (گل و مرغ) — непосредственно цветы и птицы. Цветочные мотивы были особо распространены в период правления Сефевидов (1501–1722) и Каджаров (1795–1925). Однако зародились они раньше: с доисламских времен, зороастрийских ритуалов и в исламский период розы занимали важное место как в символическом значении, так и в практическом применении в культуре и искусстве Персии. Роза олицетворяла совершенство, красоту и изящность, а соловей символизировал человеческий дух в персидском мистицизме. Вместе они представляли пару — любимого и возлюбленную. Такая любовь могла иметь как земной, так и божественный характер, отражая стремление души к единению с Богом [Cowen, 1989, p. 41–43,

56–58]. Такие изображения также наводили на мысль о райских садах, описанных в Коране, с их ручьями и прекрасными гуриями, как указывают исследователи Ш. Блэр и Дж. Блум [Blair, Bloom, 1991, p. 16–17]. Рост увлечения «цветами-птицами» именно в сефевидский период также связывают с популярностью китайской живописи жанра «цветы и птицы» в это время [Sugimura, 1986, p. 104–105].

Кроме того, де Морган заимствует и изображения оленей. Олени часто встречались на древних персидских произведениях (Амлаш и Луристан) — в керамике, металлических изделиях [Grishman, 1964, p. 36, 334]. В персидской культуре олень имеет важное символическое значение, часто олицетворяя грацию, благородство и духовность. Это повторяющийся мотив в искусстве, литературе и фольклоре, символизирующий обновление, жизнь и служащий даже вестником из духовного мира.

Олень появляется и на рисунках Мирзы Акбара, например в сценах терзания. Подобные сцены, где хищник нападал на травоядное животное, были распространены в Персии с древних времен (династия Ахеменидов) и часто встречались на произведениях искусства XIX века⁽⁴⁾, например на щите-сипаре из Государственного музея Востока (Москва). Этот мотив де Морган также копирует, показывая мастерство владения линией. Обычно сцены терзания в персидской культуре обозначали перерождение: символ весеннего возрождения, который персы соотносили с Ноурузом [Кузьмина, 1979, с. 78–80].

Образы антилоп и коз в работах де Моргана

Особое место в образной системе керамических произведений де Моргана занимают козы и антилопы: он создал большое количество блюд с их изображениями. В Персии керамика с подобными изображениями была очень распространена в центральной, юго-восточной и юго-западной частях страны в IV–III тысячелетии до нашей эры. Более того, в древние времена изображение козла было уникальным для этих регионов, выделяющим их среди других региональных

(4) В связи с желанием Каджаров показать свою преемственность с древними династиями.

школ. Отличительными особенностями этих изображений была любовь к пектиформам, длинным рогам-полумесяцам и черному и коричневому цветам (например, керамика Шахр-и Сохта). Каждое древнее племя считало горного козла символом одной из природных, полезных стихий. Иногда козел олицетворял дождь, потому что в древности луна ассоциировалась с дождем, а солнце — с жарой и сухостью. Рога козла также напоминали форму полумесяца. Кроме того, в персидской культуре антилопа и козел считались символами счастья, их изображали на праздничной посуде. Мотивы козла и дерева были особо распространены в персидской керамике, археологи классифицируют их на следующие группы: «козлы и священное дерево (дерево жизни)», «мотив пальмы и горного козла», «геральдические группы животных» [Bushnell, 2008, p. 65].

Английский керамист подражает рисунку древних мастеров, намечая фигуры животных лапидарными линиями, упрощая их тела и увеличивая рога в блюде 1880–1885 годов (Музей Виктории и Альберта, Лондон). Его антилопа стоит на фоне дерева жизни у кромки воды — стандартное украшение персидской люстровой керамики. Еще в одном эскизе де Морган связывает образ козла с растительностью: его шерсть буквально повторяет листья, а из хвоста растет цветущая ветка. Примечательно, что в эскиз этой тарелки керамист встраивает текст — подобно тому, как персидские керамисты включали в свои произведения буквы, созданные, например, псевдокуфическим почерком, который использовался исключительно как украшение.

В одном из эскизов из музея Виктории и Альберта де Морган почти буквально копирует треугольный коричневый орнамент, часто встречающийся в персидской керамике, характерной для Шахр-и Сохта. Образ антилопы в работе де Моргана обладает огромной энергией и подвижностью — это ощущение создается благодаря острым рогам с широким изгибом, типичным и для древней персидской керамики.

Змеиные мотивы в рисунках и керамике де Моргана

В своих произведениях де Морган часто изображал и змей, что связано с богатым символизмом и культурными традициями, присущими этому образу у различных народов и в разные эпохи. В частности,

в персидской культуре змеи занимают особое место, обладая множеством значений. В условиях полусухого климата и зависимости от подземных вод змея, как существо, живущее под землей и вблизи водных источников, считалась покровительницей подземных вод и источников жизни [Shakiba, 2018]. Этот образ встречается на керамических изделиях, датированных концом IV — III тысячелетием до нашей эры, что свидетельствует о его древнейшем происхождении и важности в культуре региона. Змеи в персидском искусстве символизируют не только воду и плодородие, но также бессмертие и циклы жизни и смерти.

Кроме того, в персидской мифологии и искусстве присутствуют мифические змееподобные существа, такие как Симург (Сен-мурва) — царь птиц и благой покровитель. В так называемый авестийский период Симург выступал в роли проводника душ умерших в загробном мире, а в Сасанидской Персии символизировал «хварно», то есть божественную славу правителей (классик персидской поэзии Фирдоуси также представлял Симурга как посредника между мирами и «хварно»), как пишет исследователь И.В. Андрущенко [Андрущенко, 2023, с. 67]. Симург изображается как величественная хищная птица с чешуей, змеиным хвостом, крыльями, лапами и головой собаки [см.: Тревер, 1937]. Этот образ можно встретить на различных декоративных предметах, включая тарелки и ритуальные изделия, созданные персидскими мастерами. Часто они изображали сцену борьбы птицы и змеи — такие композиции символизируют борьбу добра со злом или света с тьмой. В персидском искусстве птица обычно ассоциируется с высшими духовными качествами: мудростью, божественностью и бессмертием. Змея же нередко символизирует плодородие, подземный мир или негативные силы — зло или хаос.

Взаимодействие птицы и змеи в художественных произведениях часто интерпретируется как победа добра над злом или света над тьмой. Эти мотивы отражают глубокие философские идеи о борьбе противоположностей и гармонии в природе и человеке. В работах де Моргана такие сцены приобретают особую выразительность благодаря использованию характерных персидских мотивов с их динамикой борьбы, контрастами форм и символов. Таким образом, изображения змей в керамике мастера не только демонстрируют его глубокое погружение в персидскую мифологию и художественные

традиции, но также служат универсальными символами борьбы противоположностей.

В целом можно сказать, что использование образов змей в творчестве де Моргана отражает его стремление передать сложную систему мифологических смыслов Персии через декоративное искусство. Исследование персидского искусства дало де Моргану зооморфный репертуар, который он не мог так легко найти ни в изникской керамике, ни в испано-мавританской, где аниконизм был более сильным [Gracia, 2020, p. 68]. Судя по всему, керамист тщательно изучил цветочные узоры как из репертуара Мирзы Акбара, так и из сохранившихся предметов керамики в Музее Южного Кенсингтона, разработав десятки образцов для изготовления плитки и керамических изделий с цветочным рисунком.

Заключение

Анализируя коллекции музея, а также современные исследования и памятники персидского искусства, де Морган создал собственную образно-художественную систему, получившую условное название «персидский стиль». В своих произведениях де Морган использовал характерные персидские зооморфные мотивы — сцены терзаний, парные изображения птиц и змей, фантастических существ и травоядных животных, что позволяло ему подчеркнуть связь с древней персидской культурой. Эти мотивы типичны для персидского искусства и отличаются от заимствованных изникских и испано-мавританских элементов, в которых доминируют растительные орнаменты, что свидетельствует о его глубоком погружении в традиции Персии. В результате творчество де Моргана стало важным вкладом в развитие английской декоративной керамики XIX века и способствовало популяризации персидского искусства в Европе.

Список литературы:

- 1 Андрущенко И. В. Симург: эволюция образа собаки и птицы в зороастрийском посмертном ритуале // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2023. № 1. С. 64–79.
- 2 Кузьмина Е. Е. Сцена терзания в искусстве саков // Этнография и археология Средней Азии: Сборник статей / Ред. кол. А. В. Виноградов и др. М.: Наука, 1979. С. 78–83.
- 3 Тревер К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Характеристика образа. Л.: Государственный Эрмитаж, 1937. 74 с.
- 4 Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: From the Fatimids to the Mughals / Ed. by A. Ohta, J. M. Rogers, R. Wade Haddon. London: Gingko Press, 2016. 284 p.
- 5 Barringer T. J. Reading the Pre-Raphaelites. New Haven: Yale University Press, 1999. 176 p.
- 6 Blair S. S., Bloom J. M. Images of Paradise in Islamic Art. Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991. 116 p.
- 7 Bushnell L. The Wild Goat-and-Tree Icon and Its Special Significance for Cyprus // POCA 2005: Postgraduate Cypriot Archaeology: Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Young Researchers on Cypriot Archaeology, Department of Classics, Trinity College, Dublin, 21–22 October 2005 / Ed. by G. Papantoniou. Oxford: Archaeopress, 2008. P. 65–76. (BAR International Series, 1803).
- 8 Carey M. Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V & A. London: Victoria & Albert Museum, 2018. 272 p.
- 9 Collinot E., De Beaumont A. Ornaments de la Perse. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie gravés. Paris: Canson et Cie, 1880. 6 p., 60 pl.
- 10 Cowen J. S. Kalila wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court: The Istanbul University Album. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. 176 p.
- 11 De Morgan W. Lustre Ware // Journal of the Society for Arts. 1892. Vol. 40. № 2066. P. 756–764.
- 12 De Morgan W. Report on the Feasibility of a Manufacture of Glazed Pottery in Egypt. El Cairo: National Printing Office, 1894. 44 p.
- 13 Dieulafoy J. La Perse, la Chaldée et la Susiane. Paris: Hachette, 1887. 739 p.
- 14 Dieulafoy J. A Suse, journal des fouilles, 1884–1886. Paris: Hachette, 1888. 386 p.
- 15 Dufwa J. Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856–86. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1981. 222 p.
- 16 Fortnum C. A Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum: With Historical Notices, Marks & Monograms. London: Chapman & Hall, 1873. 699 p.
- 17 Ghirshman R. Persia: From the Origins to Alexander the Great, London: Thames & Hudson, 1964. 439 p.
- 18 Gracia G. J. El orientalismo en la producción cerámica de William de Morgan (1839–1917): las corrientes persa, iznik y andalusí // El Futuro del Pasado. 2020. Vol. 11. P. 53–81. <https://doi.org/10.14516/ldp.2020.011.003>.
- 19 Greenwood J. Persian Designs. London: Search Press, 2004. 32 p.
- 20 Helfgott L. Carpet Collecting in Iran, 1873–1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry // Muqarnas. 1990. Vol. 7. P. 171–181.
- 21 Merill L., Ridley S. The Princess and the Peacocks Or, the Story of the Room. New York: Hyperion, 1993. 32 p.
- 22 Safaeianpour A., Valibeig N. From Scrolls to Screens: A Novel Perspective on Simulation and Decoding of the Kaseh-Sazi Drawings of Mirza Akbar's Architectural Decorations' Scroll // Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage. 2024. Vol. 32. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00310>. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2212054823000553?via%3Dihub> (дата обращения 15.05.2025).
- 23 Scroll. Mirza Akbar // Victoria & Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/> (дата обращения 17.05.2025).
- 24 Shakiba F. The Image of Snake in Elam and Jifort Sites in Southwest and Southeast of Iran and Its Comparison with Zoroastrism // Journal of Ancient History and Archeology. 2018. № 5 (2). P. 5–15. <https://doi.org/10.14795/j.v5i2.311>.
- 25 Smith R. M. Persian Art. London: Taylor & Co, 1876. 89 p.
- 26 Stead R. The Ardabil Carpets. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1974. 50 p.
- 27 Sugimura T. The Encounter of Persia and China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials. Osaka: National Museum of Ethnology, 1986. 245 p.
- 28 The Myth of the Orient: Architecture and Ornament in the Age of Orientalism / Ed. by F. Giese, A. V. Braga. Bern: Peter Lang, 2016. 230 p.

References:

- 1 Andrushchenko I.V. Simurg: ehvolyutsiya obraza sobaki i ptitsy v zoroastriiskom posmertnom rituale [Simurg: The Evolution of the Dog and Bird Image in the Zoroastrian Postmortem Ritual]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya*, 2023, no. 1, pp. 64–79. (In Russian)
- 2 Kuzmina E.E. Stsena terzaniya v iskusstve sakov [The Scene of Torment in the Art of the Sakas]. *Ehtnografiya i arkheologiya Srednei Azii: Sbornik statei* [Ethnography and Archeology of Central Asia: Collection of Articles], ed. board A.V. Vinogradov et al. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 78–83. (In Russian)
- 3 Trever K.V. *Senmurv-Paskudzh, sobaka-ptitsa. Kharakteristika obraza* [Senmurv-Paskudzh, the Dog-bird. Characterization of the Image]. Leningrad, Gosudarstvennyi Ehrmitazh Publ., 1937. 74 p. (In Russian)
- 4 *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: From the Fatimids to the Mughals*, eds. A. Ohta, J.M. Rogers, R. Wade Haddon. London, Gingko Press, 2016. 284 p.
- 5 Barringer T.J. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven, Yale University Press, 1999. 176 p.
- 6 Blair S.S., Bloom J.M. *Images of Paradise in Islamic Art*. Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991. 116 p.
- 7 Bushnell L. The Wild Goat-and-Tree Icon and Its Special Significance for Cyprus. *POCA 2005: Postgraduate Cypriot Archaeology: Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Young Researchers on Cypriot Archaeology, Department of Classics, Trinity College, Dublin, 21–22 October 2005*, ed. G. Papantoniou. Oxford, Archaeopress, 2008, pp. 65–76. (BAR International Series, 1803).
- 8 Carey M. *Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V & A*. London, Victoria & Albert Museum, 2018. 272 p.
- 9 Collinot E., De Beaumont A. *Ornements de la Perse. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie gravés*. Paris, Canson et Cie, 1880. 6 p., 60 pl.
- 10 Cowen J.S. *Kalila wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court: The Istanbul University Album*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1989. 176 p.
- 11 De Morgan W. Lustre Ware. *Journal of the Society for Arts*, 1892, vol. 40, no. 2066, pp. 756–764.
- 12 De Morgan W. *Report on the Feasibility of a Manufacture of Glazed Pottery in Egypt*. El Cairo, National Printing Office, 1894. 44 p.
- 13 Dieulafoy J. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*. Paris, Hachette, 1887. 739 p.
- 14 Dieulafoy J. *A Suse, journal des fouilles, 1884–1886*. Paris, Hachette, 1888. 386 p.
- 15 Dufwa J. *Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856–86*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1981. 222 p.
- 16 Fortnum C. *A Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum: With Historical Notices, Marks & Monograms*. London, Chapman & Hall, 1873. 699 p.
- 17 Ghirshman R. *Persia: From the Origins to Alexander the Great*. London, Thames & Hudson, 1964. 439 p.
- 18 Gracia G.J. El orientalismo en la producción cerámica de William de Morgan (1839–1917): las corrientes persa, iznik y andalusí. *El Futuro del Pasado*, 2020, vol. 11, pp. 53–81. <https://doi.org/10.14516/tdp.2020.011.003>.
- 19 Greenwood J. *Persian Designs*. London, Search Press, 2004. 32 p.
- 20 Helfgott L. Carpet Collecting in Iran, 1873–1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry. *Muqarnas*, 1990, vol. 7, pp. 171–181.
- 21 Merill L., Ridley S. *The Princess and the Peacocks Or, the Story of the Room*. New York, Hyperion, 1993. 32 p.
- 22 Safaeianpour A., Valibeig N. From Scrolls to Screens: A Novel Perspective on Simulation and Decoding of the Kaseh-Sazi Drawings of Mirza Akbar's Architectural Decorations' scroll. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2024, vol. 32. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00310>. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2212054823000553?via%3Dihub> (accessed 15.05.2025).
- 23 Scroll. Mirza Akbar. *Victoria & Albert Museum*. Available at: <https://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/> (accessed 17.05.2025).
- 24 Shakiba F. The Image of Snake in Elam and Jifort Sites in Southwest and Southeast of Iran and Its Comparison with Zoroastrism. *Journal of Ancient History and Archeology*, 2018, no. 5 (2), pp. 5–15. <https://doi.org/10.14795/j.v5i2.311>.
- 25 Smith R.M. *Persian Art*. London, Taylor & Co, 1876. 89 p.
- 26 Stead R. *The Ardabil Carpets*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1974. 50 p.
- 27 Sugimura T. *The Encounter of Persia and China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*. Osaka, National Museum of Ethnology, 1986. 245 p.
- 28 *The Myth of the Orient: Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, eds. F. Giese, A.V. Braga. Bern, Peter Lang, 2016. 230 p.



Ил. 1. У. де Морган. Фрагмент оформления из Арабского зала. Ок. 1898. Фаянс, глазурь. Дом-музей Лейтона, Лондон. *Источник:* <https://www.rbkc.gov.uk/museums/de-morgan-collection-leighton-house>

Fig. 1. W. de Morgan. A fragment of the decoration from the Arab Hall. Ca. 1898. Faience, glaze. Leighton House Museum, London. Source: <https://www.rbkc.gov.uk/museums/de-morgan-collection-leighton-house>



Ил. 2. Э. де Морган (Пикеринг). Портрет Уильяма де Моргана. 1909. Холст, масло. 68,8×54,8 см. Национальная портретная галерея, Лондон

Fig. 2. E. de Morgan (Pickering). Portrait of William de Morgan. 1909. Oil on canvas. 68.8×54.8 cm. National Portrait Gallery, London



Ил. 3. Мирза Акбар. Рисунок с птицами. Ок. 1840–1870. Бумага, чернила. 34×22,2 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 3. Mirza Akbar. A drawing with birds. Ca. 1840–1870. Ink on paper. 34×22.2 cm. Victoria and Albert Museum, London



Ил. 4. У. де Морган. Рисунок. Конец XIX века. Синяя и черная отмывки, бумага. 20,5×33 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 4. W. de Morgan. Drawing. The end of the 19th century. Blue and black washes on paper. 20.5×33 cm. Victoria and Albert Museum, London



Ил. 5. Мирза Акбар. Рисунок. Ок. 1840–1870. Бумага, чернила. 21,8×73 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 5. Mirza Akbar. Drawing. Ca. 1840–1870. Ink on paper. 21.8×73 cm. Victoria and Albert Museum, London



Ил. 6. У. де Морган. Ваза с белыми оленями и деревьями. 1888–1897. Фаянс. 26×20,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 6. W. de Morgan. Vase with white deer and trees. 1888–1897. Earthenware. 26×20.8 cm. Victoria and Albert Museum, London

Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана



Ил. 7. Щит-сепар. Иран, XIX в. Сталь, литье, ковка, тауширование серебром, гравировка, ткань, шнур, плетение. Д. 61,5 см. Государственный музей Востока, Москва

Fig. 7. Shield-separ. Iran, 19th century. Steel, casting, forging, silver taushing, engraving, fabric, cord, weaving. D. 61.5 cm. State Museum of Oriental Art, Moscow



Ил. 8. У. де Морган. Рисунок. Конец XIX века. Карандаш, полихромная отмывка, бумага. 46×47 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 8. W. de Morgan. Drawing. The end of the 19th century. Pencil, polychrome wash on paper. 46×47 cm. Victoria and Albert Museum, London



Ил. 9. У. де Морган. Рисунок. Конец XIX века. Карандаш, сепия, бумага. 23,5×19,7 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 9. W. de Morgan. Drawing. The end of the 19th century. Pencil, sepia, paper. 23.5×19.7 cm. Victoria and Albert Museum, London



Ил. 10. У. де Морган. Дизайн блюда с крылатым зверем и змеей. Конец XIX века. Карандаш, голубая и коричневая отмывки, бумага. 23,5×19,7 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Fig. 10. W. de Morgan. The design of a dish with a winged beast and a snake. The end of the 19th century. Pencil, blue and brown washes on paper. 23.5×19.7 cm. Victoria and Albert Museum, London

UDC 738; 74
LBC 85.12

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History, St. Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

ResearcherID: AAK-1891-2020

d.o.martynova@gmail.com

Keywords: William de Morgan, orientalism in art, Persian art, English art, 19th-century art, decorative and applied art, reception in art, intercultural exchange



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-412-459

For cit.: Martynova D.O. Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 412-459. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-412-459>.

Для цит.: Мартынова Д. О. Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 412-459. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-412-459>.

Martynova Daria O.

Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, 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: Уильям де Морган, ориентализм в искусстве, персидское искусство, английское искусство, искусство XIX века, декоративно-прикладное искусство, рецепция в искусстве, межкультурный обмен

Мартынова Дарья Олеговна

Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана

Abstract. This article discusses the role of William de Morgan (1839–1917) in the development of the 19th-century English ceramic art, with a particular focus on his use of Persian motifs. To further explore this topic, the author characterizes the significance of Persian art in the museum collections of Victorian England, as well as the concept of ‘Persian style’ and how it was interpreted by the contemporaries of the English ceramist. Additionally, the article analyses the characteristics of W. de Morgan’s figurative and artistic system which was shaped under the influence of Persian art collections and studies. The article also examines zoomorphic motifs such as scenes of birds and snakes fighting and fantastical creatures which are typical of Persian art. Through an analysis of W. de Morgan’s creative works this article identifies the unique features of his use of Persian motifs and distinguishes them from those of other regions he studied. As a result, the author has come to the conclusion that Persian motifs played a significant role in the expansion of artistic boundaries in European decorative arts during the second half of the 19th century. This material significantly enhances our understanding of decorative and applied art history of Victorian England and W. de Morgan’s artistic development.

Аннотация. В статье анализируется роль Уильяма де Моргана (1839–1917) в развитии английского керамического искусства XIX века с акцентом на использовании персидских мотивов. Для углубления в тему автор характеризует значение персидского искусства в музейных коллекциях викторианской Англии, а также понятие «персидский стиль» и его интерпретации современниками английского керамиста. Кроме того, рассматриваются особенности образно-художественной системы У. де Моргана, сформированной под влиянием коллекций и исследований персидского искусства, а также зооморфные мотивы, такие как сцены борьбы птиц и змей, фантастические существа и символические изображения, характерные исключительно для персидского искусства. Анализ произведений де Моргана позволил выявить отличия использования персидских мотивов в его творчестве по сравнению с изобразительными и эстетическими аспектами других регионов, которые изучал мастер. В итоге автор приходит к выводу, что персидские мотивы способствовали расширению художественных границ европейского декоративного искусства второй половины XIX века. Материалы публикации могут существенно расширить представление об истории декоративно-прикладного искусства викторианской Англии и развитии творчества У. де Моргана.

Introduction

An interest in Persian art in England began with missions to the court of the Safavid Shah Abbas the Great (1588–1629). The brothers Robert and Anthony Shirley were the first to introduce the English to Persian ceramics, raw silk, clothing, and customs. The fashion for Persian clothing is evidenced in a number of artworks, for instance, portraits of Robert and Teresa Shirley by Anthony van Dyck (A. van Dyck, *Sir Robert Shirley*, 1622, Petworth House; A. van Dyck, *Portrait of Lady Shirley*, 1622, Petworth House) and an unknown English artist (unknown master, *Double portrait of Robert Shirley and his wife Theresa*, ca. 1624–1627, collection of R.B. Berkeley), and portraits of Persian ambassadors sent to Britain. However, due to the exponential growth of Persian goods import into Europe, their uniqueness was not studied in depth at that time. The European audience was just getting acquainted with the mysterious and distant land, which lead to exoticization and simplification of interpretations.

The 19th century was marked by methodical collecting, exhibiting, and studying of Persian ceramics and textiles, which excited a growing interest in Persian culture among scholars, artists, and artisans. They studied production techniques and the cultural code of Persia: its literature, treatises, and manuscripts. An important step was the founding of the South Kensington Museum in 1852 (presently the Victoria and Albert Museum) upon the suggestion of Prince Albert, following discussions surrounding the 1851 Great Exhibition. The museum started collecting Persian art, and currently houses one of the largest and most diverse collections of Persian art in the world that contains various art forms and covers different historical periods and regions. The idea of collecting Persian art belongs to the museum's first director Henry Cole (1808–1882). Between 1871 and 1873, he turned to Robert Murdoch Smith (1835–1900), head of the Persian Telegraph Company in Tehran, who had a thorough knowledge of Persia. Smith committed himself to the role of agent for the acquisition of Persian artworks and handled purchases from 1873 to 1885. As a result, he succeeded in adding ceramics, metalwork, musical instruments, gemstones, embroideries, carpets, paintings, and manuscripts to the museum collection. It should be highlighted that manuscripts

played a major role in the study of Persian art in Britain. Illustrated and illuminated manuscripts and albums were obtained from the library of Tipu Sultan which had been seized after the battle of Seringapatam (1799), and almost all of them dated back to the Safavid period. Manuscripts were also collected by Richard Johnson and other travellers and ambassadors. It was due to these collections that the English audience discovered *Shahnameh*, *Yusuf and Zulaikha*, and many other works.

In 1893, the Victoria and Albert Museum acquired the famous Ardabil Carpet (1539–1540), a masterpiece of Persian carpet weaving and the oldest dated carpet made in the city of Ardabil in northwestern Persia. It was examined by William Morris on behalf of the Victoria and Albert Museum [Stead, 1974, p. 32–33]. In general, that period enjoyed a growing interest in carpet weaving and handicrafts. William Morris was known for his passion for Islamic art: he studied Persian literature, illustrated manuscripts, and found inspiration for his famous patterns in Persian ornaments. Representatives of the Pre-Raphaelites, such as Dante Gabriel Rossetti, turned to Persian motifs too.

What also played an important role in the dissemination of Persian culture in Victorian everyday life and art, in addition to museum and library collections, was the research into ornamentation by the architect Owen Jones and the drawings of the Persian architect Mirza Akbar⁽¹⁾. Meanwhile, the above-mentioned aspects and personalities have already been discussed in publications and monographic studies, whereas the creative activity of William de Morgan (1839–1917), English ceramicist and pioneering experimenter in pottery, and his appeal to Persian themes and imagery have not been studied sufficiently, although the researchers

(1) In 1875, the Victoria and Albert Museum acquired a collection of 238 sketches on paper that vary in style and content. They show designs proposed for tilework, stucco, and woodwork, as well as architectural groundplans and elevations. Some reflect ancient Persian traditions, while others depict contemporary European trends. The sketches were acquired for the museum by the architect Caspar Purdon Clark, who later became the director of the Victoria and Albert Museum. In 1874–1875, Purdon Clark was in Tehran renovating the British Embassy buildings and local master-builders presented him with a series of sketches in appreciation of teaching them European building techniques. The two master-builders, Ostad Khodadad and Ostad Akbar, explained that the portfolio had belonged to the late Mirza Akbar, a court architect active in Tehran at the beginning of the century [Scroll. Mirza Akbar]. However, currently it is debated whether there really was such an architect as Mirza Akbar, or the album contains works by a group of masters.

highlight his key role in setting a fashion for the so-called 'Persian style' in decorative arts and interior design [Art, Trade and Culture, 2016, p. 188–189]. Indeed, de Morgan's ceramics adorned many Victorian homes; due to their unique design, they are considered among the most recognizable examples of decorative art of the era. The master's natural flair and skill for creating original, elegant patterns and harmonious compositions (he created thousands of original designs for tiles, vases, and tableware) let him stand out among other ceramicists of the late 19th and early 20th centuries. The only research on the reception of Eastern art in William de Morgan's ceramics and designs was published by Guillermo Gracia and is dedicated to the influence of Hispano-Moresque, Iznik, and Persian traditions on the English master [Gracia, 2020]. However, Gracia focuses more on the unique perception of Persia in Victorian England in general, without paying attention to de Morgan's understanding of the specific Persian image system.

Therefore, the purpose of this article is to analyse and interpret Persian motifs in the work of William de Morgan, as well as to identify their influence on his artistic style and compositional solutions. This study is intended to provide insight into the cultural and artistic ties between Persia and England in the 19th century and to define the role of Persian motifs in shaping the artist's aesthetic and technical perspectives. The relevance of this research is due to the increased interest in intercultural interactions and receptive mechanisms in art, and the need for a deeper understanding of William de Morgan's contribution to the development of decorative and applied arts and their connection with Eastern traditions. Furthermore, the material presented in the article will fill the gap in the study of William de Morgan's work and will allow us to trace the Persian, Turkish, and Spanish influences in his ceramics.

Periodization of William de Morgan's work

William de Morgan was a friend and colleague of William Morris; they worked together between 1863 and 1872. He was close to the Arts and Crafts movement and rejected industrial methods of decorative objects production, giving preference to handcrafts. De Morgan created tiles, stained glass, and furniture for Morris & Co.

William de Morgan made his first attempts at firing ceramics in the early 1870s at his studio in Fitzroy Square, London. However, his experiments led to a fire, which forced him to move to a new studio in Chelsea in 1872. In 1882, de Morgan moved to Merton Abbey (nearby William Morris's workshops); in 1888 — to Sands Ends, Fulham. Every year from the mid-1890s, in order to maintain his health, he spent time in Italy and sent sketches back to England. He produced his last works around 1907, and in the decline of years became a successful writer. Thus, based on the location of his workshops, there are three creative periods distinguished: Chelsea (1872–1882), Merton Abbey (1882–1888) and Fulham (Sands Ends pottery) (1888–1907). Each period of de Morgan's ceramics is characterized by distinctive artistic features and production peculiarities. The Chelsea period was dominated by floral motifs and pastiche of the medieval times; in that period, the master, inspired by Middle Eastern and Persian ceramics, began experimenting with glossy glazes. At Merton Abbey, de Morgan designed kilns and equipment, striving to increase production performance and quality; that period was characterized by sophisticated ornamentation and the master's increasing appeal to Islamic art. During the Fulham period, de Morgan's designs became more ambitious and developed into large-scale ceramic panels. Furthermore, William de Morgan's works can be roughly divided into three main groups based on his source of inspiration: works inspired by Persian art, works in the Turkish Iznik style, and works imitating Hispano-Moorish art. The symmetrical motifs on tiles and Islamic pieces were very close to W. Morris's works as well and constituted an essential source of his inspiration.

De Morgan's contemporaries valued him for his distinctive technique of lustreware which will be discussed further in the article. In 1909, William de Morgan's wife, artist Evelyn de Morgan (née Pickering), painted portrait of him (National Portrait Gallery, London) holding a lustre vase skilfully decorated with bright gold, ruby, and deep dark blue glazes. The vase can be considered a symbol of his mastery and innovation in ceramics. He spent years studying ancient Persian and Italian techniques for creating and perfecting this exotic effect. The pattern heavily borrows from Italian majolica and Iznik ware, but contemporaries associated it with the 'Persian style'.

On the problem of defining the ‘Persian style’ in English ceramics of the 19th century

In the Victorian era, the term ‘Persian-style pottery’ referred to pieces that belonged to the Persian, Ottoman (Iznik), Syrian, and Egyptian traditions [Art, Trade and Culture, 2016, p. 188; Gracia, 2020, p. 56]. Robert Murdoch Smith, whom we mentioned in the introduction, played a fundamental role in shaping this concept. In 1876, he published the work *Persian Art*, in which he stated his views on the development of Persian art and its significance for the world culture. A separate chapter was devoted to ceramics — there, he gave a detailed description of six different types of Persian pottery, highlighting their chemical composition and decorative motifs. According to Smith, it was Persian art that Islamic art as a whole owed its refined forms to. He noted that the first Muslims to arrive in Persia discovered a civilization with advanced architecture, sculpture, and decorative arts, and were fascinated by what they saw. Those advances, according to Smith, were then exported, e.g. to Andalusia, and from there spread throughout the Muslim world [Smith, 1876, p. 2–4]. Smith also emphasized the distinctive character of Persian ceramics which were heavily influenced by the arrival of Chinese porcelain via the Silk Road — and so was Iznik porcelain. Smith also identified a distinct ‘Persian porcelain’ by which he meant faience ware [Smith, 1876, p. 7–17].

Thus, the refined ornamentation of many Muslim countries was linked to Persian culture, which was also evident in other works of the period, as noted by the researcher Gracia [Gracia, 2020]. Thus, French ceramists Eugène Victor Collinot and Adalbert de Beaumont created several collections of ornamental designs, including the one entitled *Persian Ornament* (1880) [Collinot, De Beaumont, 1880] which, in addition to Persian ceramic panels, employed ceramics copied from Ottoman buildings. Moreover, in the South Kensington Museum catalogue of Islamic faience and tiles, many Iznik pieces were labelled ‘ceramics in the style of Damascus’ [Fortnum, 1873] — a city in the Ottoman Empire whose architecture was often decorated with Iznik ceramics. This indicates that in the period under consideration there was no clear understanding of terminology and specificity of ornamental designs from different countries and regions.

A similar thing happened to the term ‘Japonisme’ coined by the collector of Far Eastern art and art critic Philippe Burty. By Japonisme he

understood “everything related to Japanese history and culture” [Dufwa, 1981, p. 197], which led to the merging of form and content, and for a long time all Asian art was labelled as Japanese.

So, probably, William de Morgan may also have been influenced by the two publications (1887 and 1888) by the French archaeologist Jane Dieulafoy, who travelled to Persia, Morocco, and Susa [Dieulafoy, 1887; Dieulafoy, 1888], and together with her husband, archaeologist Marcel Dieulafoy donated her archaeological finds to the Louvre. The mentioned publications disseminated widely thanks to numerous illustrations of Persian ceramics, which contributed to the promotion of their designs in different countries.

A noteworthy detail is that, in addition to ancient Persian ceramics which were already on display at the South Kensington Museum in the 1870s, the British may also have been familiar with ceramics produced in Tehran at that time. The Victoria and Albert Museum houses several elaborate panels created for the French composer Alfred Lemaire who had lived in Iran since 1868 [Gracia, 2020, p. 65]. The panels imitated the complex interior designs of Persian houses. It is likely that de Morgan was familiar with this architecture type and borrowed floral motifs such as leaves or Persian trees from it [Greenwood, 2007, p. 12]. This can be evidenced through a thorough examination of his design for the Arab Hall (ca. 1898, Leighton House Museum, London): in the tiles he employed an image important for Persian culture — a cypress that embodied light, warmth and longevity, and was associated with love.

The mentioned works and events were widely discussed in the press and among artistic circles of the period, so de Morgan, who had established close contacts with the staff of the Victoria and Albert Museum, was likely to be aware of the latest research and acquisitions. More importantly, through an in-depth analysis of Persian and Iznik ceramics and a study of ancient Persian glaze techniques, de Morgan invented a new lustre glaze technique and created outstanding lustreware.

The creation of lustreware: William de Morgan’s technique

The son of a mathematician, William de Morgan had an inquiring mind. While studying the properties of coloured glass, he noticed that restricting the flow of oxygen in the kiln created a metallic lustre, the opalescent

properties of which were reminiscent of the glassware common in the Middle East and Renaissance Europe. Inspired by this observation, he began experimenting and soon developed the technique of lustreware (from the French *lustre* meaning 'shine' and the Latin *lustrare* meaning 'to illuminate') — ware with a distinctive metallic gloss achieved through special processing and firing techniques.

In Muslim culture, lustreware is cherished: the theme of light is given a prominent place in the Quran, so 'luminous' ceramics symbolized the beauty and divine glory awaited by believers in paradise. De Morgan gave a detailed description of his method for adding lustre to ceramics in a lecture given in 1892 at the Royal Society of London [De Morgan, 1892, p. 756–764]. Its text published in *Journal of the Society for Arts* speaks volumes about W. de Morgan's knowledge of Spanish, Persian, and Ottoman ceramics: the master went into detail about techniques and motifs, and shared his observations on the cultural connections of the regions.

In 1893, de Morgan also travelled to Egypt where he studied local traditions and crafts [Gracia, 2020, p. 62]. Following the trip, he designed a project for the establishment of a glazed ceramics factory in Egypt, hoping to revive and develop local ceramics with the use of modern technology and preserve the rich cultural heritage of the region [De Morgan, 1894]. The bulk of documentation for the unfinished project is kept at the British Library in London [Gracia, 2020, p. 62]⁽²⁾. It was Thomas Armstrong, artistic director of the department of Science and Art of the South Kensington Museum, who recommended William de Morgan to the Egyptian government. Despite his short stay in Egypt — it lasted no more than three weeks — his report on the establishment of the Moderna production site contained a detailed overview of costs, types of clays, glaze, kilns, etc. [Gracia, 2020, p. 62–63].

The technique described by de Morgan implied mixing metal oxides such as copper or silver with white clay to which gum arabic was added to facilitate processing. Having been glazed, the pieces were then fired at low temperatures, and then sawdust was added. When sawdust began to ignite, the kiln was turned off and the oxygen supply was blocked, which created the so-called reducing atmosphere. Under such conditions, the

heat of the kiln oxidized the glaze, leaving only a metallic patina on the surface. After cooling, the iridescent patina was carefully polished to intensify its shining and give the piece the characteristic metallic effect.

In his tiles and vessels, William de Morgan also used stylized floral images in blue, green, and turquoise. Such hues and motifs formed his signature style, commonly referred to as 'Persian'. From 1875, he worked primarily with the 'Persian' colour palette, limiting himself to red, blue, purple, green, and yellow. In his ceramic works, de Morgan employed traditional Persian imagery: antelopes, long-horned goats, roses and nightingales (*gul va bulbul*), floral arrangements with birds (*gul va morgh*), snakes, various fantastical birds, the letter waw (و), and islimi. It should be highlighted that the depiction of living creatures was typical of Persian artworks, in which the aniconism characteristic of Islam was less pronounced. Furthermore, English museum collections contained numerous examples of pre-Islamic Persian ceramics. These facts distinguish Persian ceramics from Iznik ceramics dominated by floral patterns. Furthermore, de Morgan himself classified his designs inspired by Ottoman art as Persian.

A variety of sketches by William de Morgan based on Persian ceramics have survived which testify to the master's profound knowledge of Persian culture and his commitment to accurate portrayal of its artistic characteristics. Some of de Morgan's drawings are reminiscent of those by Mirza Akbar, a mid-19th-century court architect of Tehran whose works were acquired by the South Kensington Museum in 1875 [Carey, 2018, pp. 47–67]. A significant portion of the collection comprising 238 sketches is done on paper and depicts geometric motifs. The rest of the images feature animals such as deer and birds, and a variety of floral compositions — a universal range that could easily be reproduced on ceramics.

The importance of the motifs of rose-nightingale and torture in the work of William de Morgan

The influence of Mirza Akbar's works can be seen in de Morgan's watercolours and pencil drawings [Gracia, 2020, p. 65]. De Morgan copied Akbar's drawing of birds positioned symmetrically on either side of stylized flowers. Interestingly, birds and flowers were common in de Morgan's works, indeed. The flower-bird motif was extremely widespread in Persia, and was classified according to the following categories: *gulshan* — depiction

(2) The project implementation failed as importing coal was expensive.

of various flowers (roses, irises, dahlias, hyacinths, etc.), *gul va bulbul* — rose and nightingale, and *gul va morgh* — flowers and birds. Floral motifs were particularly common during the Safavid (1501–1722) and Qajar (1795–1925) periods. However, their origins go back even further: back in the pre-Islamic times and Zoroastrian rituals, and in the Islamic period, roses occupied an important place symbolically and in terms of practical application in the culture and art of Persia. In Persian mysticism, the rose represented perfection, beauty, and grace, while the nightingale symbolized the human spirit. Together, they symbolized a loving couple; and love could be both earthly and divine, reflecting the soul's aspiration for unity with God [Cowen, 1989, p. 41–43, 56–58]. Such images also give an idea of paradisiac gardens described in the Quran with streams and beautiful houris [Blair, Bloom, 1991, p. 16–17]. The rise of the bird-and-flower genre during the Safavid period is also associated with the popularity of Chinese bird-and-flower painting at that time [Sugimura, 1986, p. 104–105].

Additionally, de Morgan borrowed deer images. Deer was common in works of ancient Persian art (Amlash and Luristan) — ceramics, metalwork, etc. [Grishman, 1964, p. 36, 334]. In Persian culture, the deer has an important symbolic meaning, representing grace, nobility, and spirituality. It is a recurring motif in art, literature, and folklore, a symbol of renewal and life, a messenger from the spiritual world.

The deer also appears in the drawings by Mirza Akbar, for example, in animal torture scenes. Similar scenes of a predator attacking a herbivore were common in Persia since ancient times (the Achaemenid dynasty) and were often found in the 19th-century works of art, for instance, on the sipar shield in the State Museum of Oriental Art (Moscow). William de Morgan copied this motif too, demonstrating his mastery of line. Scenes of animal torture typically signified rebirth in Persian culture — spring rebirth which the Persians associated with Nowruz [Kuzmina, 1979, p. 78–80].

Images of antelopes and goats in the works of William de Morgan

A special place in the imagery of de Morgan's ceramics is given to goats and antelopes: he decorated a number of dishes with such images. Ceramics with similar images were widespread in central, southeastern, and southwestern Persia in the 4th and 3rd millennia BC. Moreover, in ancient times, depiction of the goat distinguished the schools of the mentioned

regions. The characteristic features of those images were pectiforms, long crescent-shaped horns, and black and brown colours (for example, ceramics from Shahr-i Sokhta). Each ancient tribe considered the mountain goat a symbol of a natural element. Sometimes it personified rain, because in ancient times the moon was associated with rain, and the sun — with heat and drought. The horns also resembled a crescent shape. Furthermore, in Persian culture, the antelope and goat were the symbols of happiness and were depicted on festive tableware. The goat-and-tree motifs were particularly common in Persian ceramics; archaeologists classify them into the following groups: the goat and the sacred tree (the tree of life), the palm tree and the goat, and heraldic animal groups [Bushnell, 2008, p. 65].

The English ceramist imitated the designs of ancient masters, outlining the animal figures with laconic lines, simplifying their bodies, and enlarging their horns on a dish dated ca. 1880–1885 (Victoria and Albert Museum, London). The antelope stands against the tree of life at the water's edge — a typical decoration of Persian lusterware. In another sketch, de Morgan merged the image of the goat with vegetation: its fur literally mimics leaves, and a flowering branch grows from its tail. It is noteworthy that the master incorporated text into the sketch for the dish. Persian ceramists included letters in their works, for example in pseudo-Kufic script used purely for decoration.

In one of his sketches, William de Morgan almost literally copied the brown triangular pattern often found in Persian ceramics typical of Shahr-i Sokhta. The antelope in de Morgan's work has boundless energy and mobility — this feeling is produced by the sharp, sweeping horns also characteristic of ancient Persian ceramics.

Snake motifs in William de Morgan's drawings and ceramics

In his works William de Morgan frequently depicted snakes — the image with rich symbolism and cultural tradition inherent to various peoples and eras. Thus, in Persian culture, the snake image takes on multiple meanings. Given the semi-arid climate and dependence on groundwater, the snake as a creature living underground and near water was considered the patron of underground waters and life [Shakiba, 2018]. This image is found on ceramics dated the late 4th and 3rd millennia BC, which proves its ancient origins and importance in the culture of the region. Snakes in

Persian art symbolize not only water and fertility, but also immortality and the cycles of life and death.

Apart from this, Persian mythology and art feature mythical snake-like creatures, such as the Simurgh — the king of birds and a benevolent protector. During the so-called Avestan period, the Simurgh was believed to act as a guide for the dead souls in the afterlife, and in the Sasanian Empire, it symbolized *khvarenah*, or the divine glory of rulers (the classic Persian poet Ferdowsi also represented the Simurgh as a mediator between the worlds and *khvarenah*), according to researcher I. V. Andrushchenko [Andrushchenko, 2023, p. 67]. The Simurgh is depicted as a majestic bird of prey, scaly, with a snake's tail, wings, paws, and a dog's head [Trever, 1937]. This image can be found on various decorative objects, including dishes and ritual objects created by Persian artisans. They often depicted scenes of the bird and the snake fighting — such compositions symbolize the struggle between good and evil or light and darkness. In Persian art, the bird is usually associated with higher spiritual qualities: wisdom, divinity, and immortality. The snake, on the other hand, often symbolizes fertility, the underworld, or negative forces — evil or chaos.

The interaction of birds and snakes in artwork is often interpreted as the victory of good over evil or light over darkness. Such motifs reflect deep philosophical thought on the struggle of opposites and the harmony of nature and humanity. In William de Morgan's works, such scenes become particularly expressive through the use of characteristic Persian motifs that include dynamic struggle and contrasting forms and symbols. Thus, not only do the images of snakes in his ceramics demonstrate his deep knowledge of Persian mythology and artistic traditions, but they also serve as universal symbols of the struggle between the opposites.

Generally, William de Morgan's appeal to snake imagery reflects his desire to convey the complex system of Persian mythological meanings by means of decorative art. It can be concluded that his study of Persian art provided a zoomorphic range that could not be easily found in either Iznik or Hispano-Moresque ceramics where aniconism was more pronounced [Gracia, 2020, p. 68]. Furthermore, the ceramist appeared to have carefully studied floral patterns from Mirza Akbar's works and the surviving ceramic examples in the South Kensington Museum, and developed dozens of patterns for tiles and ceramic ware with floral designs.

Conclusion

The second half of the 19th century in England was marked by a broad interest in Persian art and culture. Collecting, exploring, and promoting Persian heritage was of great importance to the Victoria and Albert Museum which closely collaborated with experts and artists of the time. In this regard, a key role was played by the ceramicist William de Morgan who strived to incorporate elements of the Persian artistic tradition into his work. Scrutinizing the museum collections, contemporary research and images, he developed his own artistic system — the signature style known as 'Persian'. In his works, de Morgan employed distinctive Persian zoomorphic motifs, such as scenes of torture, paired images of birds and snakes, fantastical creatures, and herbivores, which emphasized the connection to ancient Persian culture. These motifs are characteristic of Persian art and differ from the borrowed Iznik and Hispano-Moorish features dominated by floral ornaments, which proves the artist's profound knowledge of Persian traditions. Therefore, William de Morgan's work largely contributed to the development of the 19th-century English decorative ceramics and the promotion of Persian art in Europe.

References:

- 1 Andrushchenko I.V. Simurg: ehvolyutsiya obraza sobaki i ptitsy v zoroastriiskom posmertnom rituale [Simurg: The Evolution of the Dog and Bird Image in the Zoroastrian Postmortem Ritual]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya*, 2023, no. 1, pp. 64–79. (In Russian)
- 2 Kuzmina E.E. Stsena terzaniya v iskusstve sakov [The Scene of Torment in the Art of the Sakas]. *Ehtnografiya i arkheologiya Srednei Azii: Sbornik statei* [Ethnography and Archeology of Central Asia: Collection of Articles], ed. board A.V. Vinogradov et al. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 78–83. (In Russian)
- 3 Trever K.V. *Senmurv-Paskudzh, sobaka-ptitsa. Kharakteristika obraza* [Senmurv-Paskudzh, the Dog-bird. Characterization of the Image]. Leningrad, Gosudarstvennyi Ehrmitazh Publ., 1937. 74 p. (In Russian)
- 4 *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: From the Fatimids to the Mughals*, eds. A. Ohta, J.M. Rogers, R. Wade Haddon. London, Gingko Press, 2016. 284 p.
- 5 Barringer T.J. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven, Yale University Press, 1999. 176 p.
- 6 Blair S.S., Bloom J.M. *Images of Paradise in Islamic Art*. Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991. 116 p.
- 7 Bushnell L. The Wild Goat-and-Tree Icon and Its Special Significance for Cyprus. *POCA 2005: Postgraduate Cypriot Archaeology: Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Young Researchers on Cypriot Archaeology, Department of Classics, Trinity College, Dublin, 21–22 October 2005*, ed. G. Papantoniou. Oxford, Archaeopress, 2008, pp. 65–76. (BAR International Series, 1803).
- 8 Carey M. *Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V & A*. London, Victoria & Albert Museum, 2018. 272 p.
- 9 Collinot E., De Beaumont A. *Ornements de la Perse. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie gravés*. Paris, Canson et Cie, 1880. 6 p., 60 pl.
- 10 Cowen J.S. *Kalila wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court: The Istanbul University Album*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1989. 176 p.
- 11 De Morgan W. Lustre Ware. *Journal of the Society for Arts*, 1892, vol. 40, no. 2066, pp. 756–764.
- 12 De Morgan W. *Report on the Feasibility of a Manufacture of Glazed Pottery in Egypt*. El Cairo, National Printing Office, 1894. 44 p.
- 13 Dieulafoy J. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*. Paris, Hachette, 1887. 739 p.
- 14 Dieulafoy J. *A Suse, journal des fouilles, 1884–1886*. Paris, Hachette, 1888. 386 p.
- 15 Dufwa J. *Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856–86*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1981. 222 p.
- 16 Fortnum C. *A Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum: With Historical Notices, Marks & Monograms*. London, Chapman & Hall, 1873. 699 p.
- 17 Ghirshman R. *Persia: From the Origins to Alexander the Great*. London, Thames & Hudson, 1964. 439 p.
- 18 Gracia G.J. El orientalismo en la producción cerámica de William de Morgan (1839–1917): las corrientes persa, iznik y andalusí. *El Futuro del Pasado*, 2020, vol. 11, pp. 53–81. <https://doi.org/10.14516/tdp.2020.011.003>.
- 19 Greenwood J. *Persian Designs*. London, Search Press, 2004. 32 p.
- 20 Helfgott L. Carpet Collecting in Iran, 1873–1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry. *Muqarnas*, 1990, vol. 7, pp. 171–181.
- 21 Merill L., Ridley S. *The Princess and the Peacocks Or, the Story of the Room*. New York, Hyperion, 1993. 32 p.
- 22 Safaeianpour A., Valibeig N. From Scrolls to Screens: A Novel Perspective on Simulation and Decoding of the Kaseh-Sazi Drawings of Mirza Akbar's Architectural Decorations' scroll. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2024, vol. 32. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00310>. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2212054823000553?via%3Dihub> (accessed 15.05.2025).
- 23 Scroll. Mirza Akbar. *Victoria & Albert Museum*. Available at: <https://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/> (accessed 17.05.2025).
- 24 Shakiba F. The Image of Snake in Elam and Jifort Sites in Southwest and Southeast of Iran and Its Comparison with Zoroastrism. *Journal of Ancient History and Archeology*, 2018, no. 5 (2), pp. 5–15. <https://doi.org/10.14795/j.v5i2.311>.
- 25 Smith R.M. *Persian Art*. London, Taylor & Co, 1876. 89 p.
- 26 Stead R. *The Ardabil Carpets*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1974. 50 p.
- 27 Sugimura T. *The Encounter of Persia and China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*. Osaka, National Museum of Ethnology, 1986. 245 p.
- 28 *The Myth of the Orient: Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, eds. F. Giese, A.V. Braga. Bern, Peter Lang, 2016. 230 p.

Список литературы:

- 1 Андрущенко И. В. Симург: эволюция образа собаки и птицы в зороастрийском посмертном ритуале // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2023. № 1. С. 64–79.
- 2 Кузьмина Е. Е. Сцена терзания в искусстве саков // Этнография и археология Средней Азии: Сборник статей / Ред. кол. А. В. Виноградов и др. М.: Наука, 1979. С. 78–83.
- 3 Тревер К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Характеристика образа. Л.: Государственный Эрмитаж, 1937. 74 с.
- 4 Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: From the Fatimids to the Mughals / Ed. by A. Ohta, J. M. Rogers, R. Wade Haddon. London: Gingko Press, 2016. 284 p.
- 5 Barringer T. J. Reading the Pre-Raphaelites. New Haven: Yale University Press, 1999. 176 p.
- 6 Blair S. S., Bloom J. M. Images of Paradise in Islamic Art. Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991. 116 p.
- 7 Bushnell L. The Wild Goat-and-Tree Icon and Its Special Significance for Cyprus // POCA 2005: Postgraduate Cypriot Archaeology: Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Young Researchers on Cypriot Archaeology, Department of Classics, Trinity College, Dublin, 21–22 October 2005 / Ed. by G. Papantoniou. Oxford: Archaeopress, 2008. P. 65–76. (BAR International Series, 1803).
- 8 Carey M. Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V & A. London: Victoria & Albert Museum, 2018. 272 p.
- 9 Collinot E., De Beaumont A. Ornaments de la Perse. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie gravés. Paris: Canson et Cie, 1880. 6 p., 60 pl.
- 10 Cowen J. S. Kalila wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court: The Istanbul University Album. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. 176 p.
- 11 De Morgan W. Lustre Ware // Journal of the Society for Arts. 1892. Vol. 40. № 2066. P. 756–764.
- 12 De Morgan W. Report on the Feasibility of a Manufacture of Glazed Pottery in Egypt. El Cairo: National Printing Office, 1894. 44 p.
- 13 Dieulafoy J. La Perse, la Chaldée et la Susiane. Paris: Hachette, 1887. 739 p.
- 14 Dieulafoy J. A Suse, journal des fouilles, 1884–1886. Paris: Hachette, 1888. 386 p.
- 15 Dufwa J. Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856–86. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1981. 222 p.
- 16 Fortnum C. A Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum: With Historical Notices, Marks & Monograms. London: Chapman & Hall, 1873. 699 p.
- 17 Ghirshman R. Persia: From the Origins to Alexander the Great, London: Thames & Hudson, 1964. 439 p.
- 18 Gracia G. J. El orientalismo en la producción cerámica de William de Morgan (1839–1917): las corrientes persa, iznik y andalusí // El Futuro del Pasado. 2020. Vol. 11. P. 53–81. <https://doi.org/10.14516/ldp.2020.011.003>.
- 19 Greenwood J. Persian Designs. London: Search Press, 2004. 32 p.
- 20 Helfgott L. Carpet Collecting in Iran, 1873–1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry // Muqarnas. 1990. Vol. 7. P. 171–181.
- 21 Merrill L., Ridley S. The Princess and the Peacocks Or, the Story of the Room. New York: Hyperion, 1993. 32 p.
- 22 Safaeianpour A., Valibeig N. From Scrolls to Screens: A Novel Perspective on Simulation and Decoding of the Kaseh-Sazi Drawings of Mirza Akbar's Architectural Decorations' Scroll // Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage. 2024. Vol. 32. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00310>. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2212054823000553?via%3Dihub> (дата обращения 15.05.2025).
- 23 Scroll. Mirza Akbar // Victoria & Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/> (дата обращения 17.05.2025).
- 24 Shakiba F. The Image of Snake in Elam and Jifort Sites in Southwest and Southeast of Iran and Its Comparison with Zoroastrism // Journal of Ancient History and Archeology. 2018. № 5 (2). P. 5–15. <https://doi.org/10.14795/j.v5i2.311>.
- 25 Smith R. M. Persian Art. London: Taylor & Co, 1876. 89 p.
- 26 Stead R. The Ardabil Carpets. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1974. 50 p.
- 27 Sugimura T. The Encounter of Persia and China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials. Osaka: National Museum of Ethnology, 1986. 245 p.
- 28 The Myth of the Orient: Architecture and Ornament in the Age of Orientalism / Ed. by F. Giese, A. V. Braga. Bern: Peter Lang, 2016. 230 p.

УДК 75.05

ББК 79; 85.101; 85.103

Врионакис Евгения Христовна

Аспирант, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9
ORCID ID: 0000-0003-1178-5977

ResearcherID: ABC-5267-2021

i.janevrionakis@gmail.com; st061756@student.spbu.ru

Ключевые слова: князь П.П. Вяземский, имение Остафьево, коллекционирование, примитивы, Северное Возрождение, немецкий Ренессанс

Врионакис Евгения Христовна

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-460-481

Для цит.: Врионакис Е.Х. Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания // Художественная культура. 2025. № 4. С. 460–481. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-460-481>.

For cit.: Vrionakis E.Ch. German Renaissance Paintings in the Collection of P.P. Vyazemsky: Characteristics of the Collection. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 460–481. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-460-481>. (In Russian)

Vrionakis Evgeniya Ch.

PhD Student, Institute of History, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1178-5977

ResearcherID: ABC-5267-2021

i.janevrionakis@gmail.com; st061756@student.spbu.ru

Keywords: Prince P.P. Vyazemsky, Ostafyevo estate, collecting, primitives, Northern Renaissance, German Renaissance

Vrionakis Evgeniya Ch.

German Renaissance Paintings in the Collection of P.P. Vyazemsky: Characteristics of the Collection

Аннотация. Продолжая исследование о коллекции дипломата и литератора князя Павла Петровича Вяземского (1820–1888), автор статьи сосредотачивает внимание на характеристике одной из частей его собрания — немецкой живописи эпохи позднего Средневековья и Возрождения, которая и является объектом исследования. Предметом же является специфика этой части собрания. В качестве примеров, подтверждающих специфику собрания, в статье представлены произведения из коллекции П.П. Вяземского, наличие которых у собирателя подкрепляется архивными источниками. В коллекции Вяземского присутствовали произведения религиозной живописи, которая находилась ранее в монастырях и церквях. Появление такой живописи сближает собрание князя с европейскими коллекциями и является следствием бурных событий начала XIX века, связанных с отношениями между Францией и Священной Римской империей, а также последующей секуляризацией церковного имущества 1803 года. Не исключен и личный фактор — интерес к культуре и искусству Средневековья, связанный с окружением семьи князя. Несмотря на ошибочные упоминания известных мастеров немецкого Ренессанса, что не являлось редкостью в то время, коллекция Павла Петровича Вяземского включала произведения художников, близких к первому ряду, и редкие для российских музейных собраний. Немецкая часть коллекции П.П. Вяземского отличалась разнообразием региональных школ, преимущественно южных регионов.

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

Abstract. Continuing the study on the collection of the diplomat and writer Prince Pavel Petrovich Vyazemsky (1820–1888), the author of the article focuses on the characteristics of one of its parts — German painting of the late Middle Ages and the Renaissance, which makes the object of the study. The subject is the features that characterize this part of the collection. As examples confirming these characteristics, the article presents the works from the collection of P.P. Vyazemsky, the presence of which is proved by archival sources. Firstly, Vyazemsky's collection included works of religious painting which had previously been in monasteries and churches. The appearance of such painting brings the prince's collection closer to similar ones in Europe and is a consequence of the turbulent events of the early 19th century connected with the relations between France and the Holy Roman Empire and the subsequent secularization of 1803. A personal factor is also possible — an interest in the culture and art of the Middle Ages associated with the environment of the prince's family. Secondly, despite the erroneous references to famous masters, which was not uncommon at that time, Pavel Petrovich Vyazemsky's collection included works by leading artists and works considered rare in Russian museum collections. Thirdly, the German part of P.P. Vyazemsky's collection was distinguished by a variety of regional schools, mainly southern ones.

Введение

Из множества коллекций, составляющих ныне основу фондов российских музеев, живопись примитивов, собранная князем Павлом Петровичем Вяземским (1820–1888), дипломатом, археографом и литератором, является, можно сказать, ядром раздела по XII–XV векам. В русской культуре XIX века не было явных предпосылок для возникновения интереса к произведениям позднесредневековой живописи Италии, Германии или Нидерландов, хотя представленная единичными экземплярами, такая живопись могла попадать как в частные коллекции, так и в Картинную галерею Императорского Эрмитажа. Собрание князя Вяземского сложилось во время его дипломатической службы и затем нашло себе приют в фамильном имении Остафьево в Подмосковье. Эта коллекция, по всей видимости, оставалась нетронутой до революций 1917 года, когда имение, в конце XIX века перешедшее во владение графов Шереметевых, стало музеем. На протяжении существования этого музея — с 1918 по 1930 год — собрание начинает разделяться. В итоге оно было перераспределено в Музей изящных искусств (с 1937 года — Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) и Антирелигиозный музей искусств при Донском монастыре (1929–1934). В дальнейшем произведения из собрания Вяземского передавались и в другие музеи России и стран бывшего СССР [Врионакис, 2024, с. 100–112].

Ранее к этому собранию, его истории и составу исследователи обращались эпизодически, в контексте изучения истории фамильной усадьбы Вяземских Остафьево [Остафьево, 1990, с. 106–163], традиции коллекционирования итальянских примитивов в России [Маркова, 1994, с. 191–192] или каталогизации музейных коллекций [Егорова, 2005, р. 42–54]. В рамках этой статьи будет рассмотрен комплекс художественных произведений, составлявших важную часть собрания Павла Петровича Вяземского, — работы немецких мастеров позднего Средневековья и эпохи Возрождения. Собственно, это собрание «немецких примитивов» составляет объект исследования. Предметом исследования является специфика данной части коллекции. В результате изучения документов в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ, Москва), Российском государственном архиве литературы и искусства

(РГАЛИ, Москва), Отделе учета и комплектования ГМИИ имени А.С. Пушкина (Москва) и Государственном музее истории религии (ГМИР, Санкт-Петербург) были установлены 34 картины немецкой живописи эпохи позднего Средневековья и Возрождения из собрания князя Вяземского. Стоит отметить, что число установленных картин не совпадает с указанным в рукописном каталоге из НИОР РГБ и не является окончательным. Вместе с тем состав установленных картин позволяет определить специфику коллекции, на настоящий момент представленной не только известными экспонатами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина, но и малоизвестными и ранее не упоминавшимися в литературе произведениями, а также уточнить способы поступления произведений в разные музеи России. В дальнейшем возможное обнаружение других картин позволит дополнить или уточнить специфику исследуемой части коллекции П.П. Вяземского.

Собрание религиозной немецкой живописи

Основным источником сведений о коллекции князя является рукописный каталог на немецком языке, который ныне хранится в Научно-исследовательском отделе Российской государственной библиотеки. Он представляет собой краткий список произведений, их сюжетов и авторов, по большей части неизвестных мастеров.

В списке не предусмотрено разделения на национальные школы, но сгруппирован он таким образом, что произведения итальянской, немецкой и других школ можно вычислить: сначала идет перечень итальянских произведений вкуче с византийскими иконами; затем, без отступа, следуют картины французской школы, и дальше идут картины немецких мастеров; завершается список произведениями голландской и фламандской школ. Дополнительно рукой П.А. Вяземского (1792–1878), отца П.П. Вяземского, сделаны пометки, разделяющие школы друг от друга. Помимо этого, Вяземским-старшим переведены некоторые названия картин и даны указания о расположении изображений — на аверсной и реверсной сторонах картин.

Часть коллекции, представляющая немецкую живопись эпохи Возрождения, в каталоге расположилась между порядковыми номерами 84 и 136, за исключением двух произведений кисти Карла Кунца (1770–1830) и Луки Лейденского (1494–1533). Почти весь

этот раздел — произведения религиозной живописи, будь то части алтарных циклов или целые алтари, находившиеся ранее в церквях или монастырях. Последние как возможный источник поступления произведений, подтверждаемый воспоминаниями графа С.Д. Шереметева (1844–1918) о П.П. Вяземском [Шереметев, 2008, с. 13], не является редким для художественного рынка того времени, если сравнивать собрание князя с собранием немецких коллекционеров братьев Сульпиция (1783–1854) и Мельхиора (1786–1851) Буассере. Но в случае с ними источник поступления произведений известен: начиная с 1804 года, когда они стали собирать произведения из церквей и монастырей, братья обращались к духовенству Кельна через свои родственные связи. В случае же Павла Петровича Вяземского способы приобретения, за исключением трех случаев, на текущий момент остаются неизвестными.

Проникновение живописи «примитивов» из церквей во внешний мир на суд светского зрителя является одним из последствий секуляризации монастырского имущества 1803 года. Вызвана она была завоеваниями Французской Республики территорий на левом берегу Рейна во время войны между Францией и Австрийским Эццгерцогством (1792–1802) — одной из частей распавшейся в 1806 году Священной Римской империи. И, стремясь компенсировать военные расходы, немецкие князья обратили взоры на церковное имущество, что ими неоднократно согласовывалось в их различных договорах с Францией, в том числе и в восьмой статье Люневильского мира 1801 года⁽¹⁾.

В дальнейшем сложившаяся ситуация потребовала формального регулирования в соответствии с законами Священной Римской империи. С этой целью император Франц II поручил рассмотреть этот вопрос чрезвычайному комитету Рейхстага, который и начал свое обсуждение в августе 1802 года.

По итогу идея секуляризации воплотилась в Основной резолюции Императорской депутации от 25 февраля 1803 года. Она была

(1) Люневильский мир — договор, заключенный 9 февраля 1801 года между Австрией и Францией после поражения австрийской армии. Согласно его условиям, Священная Римская империя уступила Франции ряд территорий, в том числе и на левом берегу Рейна.

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

поддержана почти всеми сословиями, кроме церковного, поскольку в резолюции, помимо материальных мотивов, присутствовали и антиклерикальные настроения. Они выражались в оценке деятельности монашеских орденов в аспекте их общественной полезности — в тех рамках, в которых эта полезность мыслилась в эпоху Просвещения.

При этом порядок секуляризации отличался от региона к региону, но все же имел общие черты. Во-первых, при содействии комиссии, специально назначенной властями того или иного княжества, проводился роспуск монастыря. Обычно в роли главного комиссара выступал чиновник или судья, отвечающий за несколько ближайших монастырей. Во время передачи монастыря в гражданское владение происходила инвентаризация его имущества, в которое входили и произведения искусства. Подчас исполняющие обязанности членов комиссии чиновники не были подкованы в вопросах искусства. В других регионах, вроде Баварии, ситуация была лучше: там инспекторами могли становиться художники или хранители княжеских галерей, которые по поручению именитых коллекционеров искали интересные последние произведения.

В большинстве случаев картины из бывшего монастырского имущества продавались на аукционах местного уровня или же в столицах немецких княжеств. Такие аукционы вкратце рекламировались в местной прессе, однако печать аукционных каталогов не была распространенной практикой [Krüger, 2009, s. 18–33].

Вторую причину появления немецких примитивов в коллекции П.П. Вяземского можно охарактеризовать как личную. Как пишет Е.Н. Опочинин⁽²⁾, один из современников князя, Павел Петрович Вяземский высоко ценил «своеобразную красоту всего истинно народного и находил ее и в песне, и в сказке, и в былинке, и в лубке, и в грубой лицевой рукописи, и в топорной резьбе самоучки-скульптора — одним словом, всюду, где она появлялась, но обычно мало кем бывала замечена» [Письма Вяземского, 1849–1877, л. 42]. Корни интереса к прошлому, включая и интерес к Средневековью и его культуре, можно найти в окружении отца, Петра Андреевича Вяземского, а именно

(2) Евгений Николаевич Опочинин (1858–1928) — русский литератор, хранитель библиотеки Общества любителей древней письменности, основанного в 1877 году по инициативе князя П.П. Вяземского и графа С.Д. Шереметева.

в лице Василия Андреевича Жуковского (1783–1852), который был поклонником средневековой, в особенности немецкой культуры. Доказательства этому, пусть и косвенные, находятся в дневниках Жуковского, где он в своей краткой манере упоминает о встречах и разговорах с Павлом Петровичем. Возможно, такие беседы и вдохновили Павла Петровича Вяземского на формирование одной из важнейших частей его коллекции [Жуковский, 2004, с. 207, 230].

Мастера высокого художественного уровня

В рукописном каталоге П.П. Вяземского, помимо работ неизвестных художников, встречаются упоминания широко известных мастеров, вроде Губерта ван Эйка (1385/1390–1426), Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553) или Маттиаса Грюневальда (1470–1528). Если в первых двух случаях судьба картин остается неизвестной, то в случае с Грюневальдом две картины, приписываемые ему, на деле являются произведениями неизвестного швабского мастера начала XVI века (ныне — в Дальневосточном художественном музее, Хабаровск). Подобная ошибка не является чем-то из ряда вон выходящим и связана с уровнем современных тому времени знаний о тех или иных художниках и соответствующем развитии методов атрибуции: даже в собрании Императорского Эрмитажа «примитивы» с ошибочной атрибуцией приписывались кисти известных мастеров вроде Альбрехта Дюрера (1471–1528) или Ганса Гольбейна младшего (1497–1543) [Левинсон-Лессинг, 2022, с. 171].

Но в то же время в собрании князя присутствовали мастера, близкие к именам первого уровня. Таков Ханс Зюсс фон Кульмбах (1476–1522), работавший в мастерской Дюрера. Его кисти принадлежат две створки с изображением парящих ангелов. Они оказываются едва ли не единственным известным примером приобретения Павлом Петровичем Вяземским картин во время его пребывания за границей. Согласно описанию из каталога коллекции нюрнбергского книгоиздателя Фридриха Кампе, эти картины происходили из его собрания [Heideloff, 1847, s. 7]. В каталоге коллекции князя Вяземского они упоминаются как произведения Кульмбаха с одинаковым названием «Парящий ангел» под номерами 87 и 88 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7]. В ноябре 1924 года эти створки поступили

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

в собрание Музея изящных искусств [Книга поступлений, 1924–1928, л. 111]. На оборотных сторонах этих створок видны следы старого среза циркулярной пилой, что говорит об изначальном присутствии живописи на обеих сторонах, которые в последующем были отделены друг от друга. После такого разделения, предшествовавшего покупке Вяземским этих створок, образовалось четыре изображения, местонахождение двух из них остается неизвестным [Германия, Австрия, Швейцария, 2009, с. 30].

Черный глухой фон позволяет не только выделить фигуры ангелов с их достаточно яркими одеяниями, но и подчеркнуть их парение. Ангел на одной из створок, в красном одеянии с отороченным золотом подолом и рукавами, изображен в трехчетвертном развороте вправо (ГК 4104295, Ж-1848, 1519, масло, дерево (сосна?), ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва), в то время как второй ангел (ГК 4105295, Ж-1847, 1519, масло, дерево (сосна?), ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) в желтом одеянии — в профиль. Оба держат в руках свитки. И если первый ангел, бросая взгляд на свой свиток со словами «Воскресе, “Аллилуйя”» («Resurrexit sicut dixit alleluia»), ждет, чтобы исполнить свою партию, то второй ангел, вытянув шею, начинает петь свои слова: «Свят, свят, свят, Господь Бог Саваоф» («Sanctus, sanctus, sct dns de Sabaoth»). На створке с ангелом в желтом одеянии в нижней ее части мастер изобразил в виде прикрепленного к панели листка свою монограмму и год создания створок — 1519.

Как и створки Кульмбаха, в ноябре 1924 года в собрание Музея изящных искусств поступила еще одна картина — «Благовещение» южно-немецкого мастера как произведение неизвестного немецкого художника (ГК 4104221, Ж-1846, 1520, дерево, масло, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) [Книга поступлений, 1924–1928, л. 111]. Предпринимая попытку атрибутировать эту картину, М.Я. Либман в 1960-х годах обнаружил стилистическую близость произведения неизвестного швейцарского мастера с творчеством его соотечественников — мастеров из Эльзаса. В качестве примера исследователь приводил Ганса Лея (1460–1507), Мастера из Месскирха (ок. 1500–1543) и Ганса Бальдунга Грина (1484–1545) [Живопись и рисунок, 1963, с. 67]. Из трех мастеров последний, на наш взгляд, оказывается ближе всего к московской створке: так, Мария в сцене Благовещения, оборачивающаяся к стремительно входящему архангелу Гавриилу, по типу

лица (округлое лицо белого цвета с небольшими губами и тонкими бровями) напоминает Мадонну в «Короновании» Бальдунга (1515, Собор Богоматери, Фрайбург-в-Брайсгау).

Схожий тип лица можно увидеть на реверсной стороне в сцене «Святой Родни». Здесь Мария, сидящая под пологом вместе с Анной на фоне переговаривающихся Иоакима и Иосифа, передает Младенца Христа своей матери. Но при сравнении с фрайбургским «Коронованием» и другими произведениями Бальдунга заметно, что московская створка все же исполнена другим мастером. Образам Марии не хватает некоторой кокетливости, характерной для женских образов Бальдунга, да и сама створка выполнена недостаточно изящно. Однако на момент попадания этой картины в собрание князя Вяземского она могла считаться работой этого мастера. В каталоге коллекции из РГБ присутствует картина «Благовещение» с упоминанием Ганса Бальдунга Грина как мастера, создавшего ее, под номером 130. О том, что этот экспонат из коллекции Вяземского может иметь изображение с двух сторон, намекает карандашная запись Петра Андреевича Вяземского, указывающая, что «Благовещение» находится на оборотной стороне этого произведения [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 10].

Но помимо мастеров, близких к первому ряду, в собрании Павла Петровича Вяземского были и работы немецких мастеров, редких для российских музейных собраний. К таковым относится главный мастер позднесредневековой школы Ульма Бартоломеус Цайтблом (ок. 1450/1455 — ок. 1520). В собрании князя Вяземского присутствовала створка с изображением Иоанна Богослова и папы Сильвестра I. И, если одна из сторон этой створки представляет традиционную иконографию Иоанна Богослова с чашей и змеей — символическим обозначением яда [Холл, 1996, с. 270], которым язычники пытались отравить святого, то другая сторона представляет нетипичную иконографию Сильвестра I. Помимо книги — традиционного атрибута [Braun, 1943, с. 661], — этот святой держит поверх нее скелет рыбы. Такой нехарактерный атрибут может оказаться близок к конкретному эпизоду из жития святого. Так, согласно «Золотой легенде» (ок. 1260) Иакова Ворагинского (ок. 1228–1298), Сильвестр, отличавшийся щедрым гостеприимством, приютил гонимого христианнейшего Тимофея, который спустя год и три месяца проповедей принял

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

мученическую смерть за веру. Префект Тарквиний, решив, что Тимофей обладал многими богатствами, потребовал их у Сильвестра. Удостоверившись, что никаких сокровищ нет, префект пригрозил ему пытками в случае его отказа принести жертвы языческим богам. Сильвестр же пытался предостеречь его, сказав, что тот умрет грядущей ночью. И после того, как Сильвестр был отправлен в темницу, во время пира рыба кость так повернулась в горле Тарквиния, что тот не смог ни выплюнуть ее, ни проглотить. Посреди ночи он умер, а Сильвестр был выпущен на волю, так как пользовался удивительной любовью и среди христиан, и среди язычников [Ворагинский, 2017, с. 108–109].

География произведений

Если вновь обратиться к каталогу коллекции Вяземского, то можно заметить отсутствие упоминаний о региональных школах, хотя по мере изучения и атрибуции произведений эти школы были установлены. Немецкая живопись в собрании Павла Петровича представлена школами как севера Германии, вроде школы Вестфалии, так и южных и юго-западных германоязычных регионов, как то: Швабии, территорий Верхнего Рейна и территории современной Австрии. Они достаточно часто встречаются среди мест происхождения атрибутированных произведений, что позволяет предположить, что немецкая часть коллекции собиралась во время дипломатической службы П.П. Вяземского. Из всех городов в германских княжествах, где князь был поверенным в делах, наиболее близким к южным областям является город Карлсруэ. Переписка Павла Петровича Вяземского с его отцом Петром Андреевичем свидетельствует о том, что некоторые письма за 1853 год отправлены из Баден-Бадена, города, расположенного на юго-западе Германии [Письма Вяземского, 1849–1877, л. 82–98]. Но предположение о собирании коллекции во время дипломатической службы князя требует дополнительного документального подтверждения.

В качестве примера произведений из юго-западных регионов Германии можно привести две картины с сюжетами, связанными с евангельской историей и деяниями апостолов, — это «Неверие Фомы» неизвестного швабского мастера (Ж-2836, ок. 1500, дерево,

масло, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) и «Апостолы исцеляют больных» неизвестного мастера из того же региона (ок. 1500, дерево, масло, темпера, ГМИР, Санкт-Петербург). В самом каталоге коллекции нет указания на эти произведения, хотя там упоминается картина с «Неверующим Фомой» под номером 9 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 1 об.], но скорее всего, судя по ее расположению в списке, это итальянская работа. Присутствие картин можно подтвердить фотографией из ГМИИ имени А.С. Пушкина, где оба произведения находятся по обеим сторонам от рельефа, запечатленного на фотографии. В дальнейшем при закрытии музея-усадьбы Остафьево они попали в Антирелигиозный музей искусств, но при его последующем закрытии в мае 1935 года их пути разошлись: «Неверие Фомы», поступило в собрание ГМИИ [Книга поступлений, л. 260]; согласно устному замечанию ведущего научного сотрудника ГМИР Юлии Константиновны Роговой, картина «Апостолы исцеляют больных» в середине мая 1935 года перешла в Центральный Антирелигиозный музей и, наконец, в 1947 году поступила в собрание ГМИР.

«Неверие Фомы» иллюстрирует момент, когда апостол Фома убеждается в том, что Христос восстал из мертвых. Коленопреклоненный, он прикасается к ране Спасителя; их обступают остальные апостолы. В отличие от «Неверия Фомы», где действие происходит в интерьере, картина «Апостолы исцеляют больных» представляет сцену на фоне условно трактованного пейзажа.

При этом обращает на себя внимание, что апостолы на петербургской картине близки по типу изображения апостолам на московской картине. Также совпадают типы изображенных апостолов — с крупными головами — и крупные золотые нимбы. Все перечисленное позволяет предположить, что эти две картины принадлежат одному швабскому мастеру, чье имя неизвестно, и происходят из цикла, который был посвящен деяниям апостолов.

Помимо произведений Швабской школы, в собрании Вяземского присутствуют и произведения неизвестного австрийского мастера. Таковы две створки, поступившие в Музей изящных искусств в ноябре 1924 года. Они фигурируют на фотографии передней Остафьево из Государственного исторического музея (Москва), а в ноябре 1924 года обе створки поступили как произведения нижнерейнской школы, при этом створка с изображением Девы Марии в платье с колосьями

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

и в акте передачи [Материалы о передаче, л. 1], и в книге поступлений обозначена как «святая Гудула» [Книга поступлений, 1924–1928, л. 110].

Как раз в этой створке (ГК 410428, Ж-1844, XV–XVI века, дерево (альпийская сосна?), темпера, позолота, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) представлена стоящая Дева Мария с молитвенно сложенными руками. Ее золотые распущенные волосы ниспадают по зеленому платью, украшенному колосьями, а гладкий нимб поддерживают два ангела. Такое изображение Марии восходит к типу Мадонны с длинными волосами (Madonna del cozzone) [Nagel, Wood, 2010, p. 24], получившему распространение в городах Северной Италии, в особенности в Милане; в качестве примера можно привести статую, которая атрибутируется Пьетро Антонио Солари (1485, мрамор, Каstellо Сфорцеско, Милан). Такой иконографический тип, возможно, либо намекает на «Непорочное зачатие», либо указывает на слова Христа из Евангелия от Иоанна «Я хлеб жизни» и на таинство Евхаристии [Савинская, Садков, Познанская, 2009, с. 11]. И хотя происхождение такого типа изображения остается неясным, все же известно, что он был дорог для немецкой общины Милана, благодаря которой в дальнейшем перешел в регионы Южной Германии и Австрии [Nagel, Wood, 2010, p. 24].

Заключение

Таким образом, собрание немецкой живописи в коллекции Павла Петровича Вяземского имеет три особенности. Во-первых, собрание князя представлено религиозными произведениями. Такие приобретения являются своего рода отголоском бурных событий рубежа XVIII–XIX веков, когда алтарные картины покидали стены храмов и монастырей и становились объектом коллекционирования.

Во-вторых, эти произведения были ошибочно приписаны крупным мастерам. Это было следствием недостаточного уровня атрибуционных знаний. В то же время в собрании Вяземского присутствовали значительные художники, вроде Ганса Зюсса фон Кульмбаха или неизвестного швейцарского живописца круга Ганса Бальдунга Грина. К ним можно причислить и известного мастера Ульмской школы — Бартоломеуса Цайтблома.

В-третьих, в этой части собрания представлены разные региональные школы. При этом наиболее часто встречаются картины, принадлежащие к школам юга и юго-западных германоязычных земель. Это может натолкнуть на предположение, хотя оно еще и требует дополнительного подтверждения, что Павел Петрович Вяземский мог приобретать эти произведения во время своего пребывания в Карлсруэ и Бадене по долгу дипломатической службы.

Состав известной части собрания немецкой живописи позднего Средневековья и эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского представлен в таблице:

N п/п	Сведения о предмете	Упоминание в каталоге коллекции
1.	Неизвестный художник. Святая Троица с Девой Марией. Германия, XV в. Дерево, темпера. ГМИР, Санкт-Петербург	Под номером 97 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 8]
2.	Б-7240-III. Бартоломеус Цайтблом. Святой папа Сильвестр I. На обороте: Иоанн Евангелист. Германия, XV в. Дерево, масло, темпера. ГМИР, Санкт-Петербург	Не установлено
3.	Ж-506. Нюрнбергский мастер середины XV века. Рождество Богородицы. На обороте: Благовещение. Дерево, масло, темпера. 158×104 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, Саратов	Не установлено
4.	Б-3565-III. Мастер Лангенценнского алтаря (?). Поклонение Младенцу. На обороте: Успение Богоматери. 1435–1440. Дерево, темпера, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Не установлено
5.	Ж-2653. Мастер легенды о святом Георгии (круг). Благовещение. На обороте: Святой Эгидий раздает свое имущество бедным. Ок. 1470–1480. Дерево, темпера. 112×109 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Не установлено
6.	Ж-2654. Мастер легенды о святом Георгии (круг). Поклонение Младенцу. На обороте: Святой Эгидий, раненный во время королевской охоты. Дерево, темпера. 112×109 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Не установлено

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

N п/п	Сведения о предмете	Упоминание в каталоге коллекции
7.	Ж-1853. Вестфальский мастер. Святая Варвара. Ок. 1470–1480. Дерево, масло. 160×67 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Под номером 102 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 8]
8.	Ж-1854. Вестфальский мастер. Святая Екатерина. Ок. 1470–1480. Дерево, масло. 160×67 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Под номером 103 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 8]
9.	Ж-2734. Мартин Шонгауэр (круг). Благовещение (Мистическая охота на единорога). 1489. Масло, дерево (сосна), позолота. 51×57 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Под номером 134 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 10]
10.	Ж-2837. Мартин Шонгауэр (круг). Встреча Марии с Елизаветой. 1489. Масло, дерево, позолота. 50,5×50,5 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Под номером 135 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 10]
11.	Ж-2838. Мартин Шонгауэр (круг). Христос, Мария Магдалина (Noli me tangere) и святой Варфоломей. 1489. Дерево, масло, позолота. 50×50 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Под номером 136 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 10]
12.	Ж-1848. Австрийский (Зальцбургский) мастер. Дева Мария в платье с колосьями. На обороте: Чудо святого Бенедикта с отравленным кубком, святой Себастьян и святая Варвара. XV–XVI вв. Дерево, темпера, позолота. 124×41 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Не установлено
13.	Ж-1844. Австрийский (Зальцбургский?) мастер. Встреча Иоакима и Анны (у Золотых ворот). На обороте: Месса святого Григория; святой Бенедикт и святая Схоластика. XV–XVI вв. Дерево (альпийская сосна?), темпера, позолота. 124×40 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Не установлено
14.	Ж-2836. Швабский мастер. Неверие Фомы. Ок. 1500. Дерево, масло. 64×62 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва	Не установлено
15.	Неизвестный художник Швабской школы. Апостолы исцеляют больных. Германия, ок. 1500. Дерево, масло, темпера. ГМИР, Санкт-Петербург	Не установлено

N п/п	Сведения о предмете	Упоминание в каталоге коллекции
16.	Ж-293. Неизвестный немецкий художник Швабской школы конца XV — начала XVI века. Исцеление ран святого Роха. 1510. Дерево, масло. 67×77 см. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск	Под номером 89 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7 об.]
17.	Ж-320. Неизвестный немецкий художник Швабской школы конца XV — начала XVI века. Изгнание святого Роха из Рима. 1510. Дерево, масло. 65×78 см. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск	Под номером 90 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7 об.]
18.	Ж-1848. Ханс Зюсс фон Кульмбах. Ангел. 1519. Масло, дерево (сосна?). 114×46 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Под номером 87 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7]
19.	Ж-1847. Ханс Зюсс фон Кульмбах. Ангел. 1519. Масло, дерево (сосна?). 114×46 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Под номером 88 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7]
20.	Ж-1846. Южнонемецкий мастер. Благовещение. На обороте: Родня Христа. 1520. Дерево, масло. 95×113 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Под номером 130 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 10]
21.	Ж-1841. Мельхиор Фезелен. Аллегория справедливости. Вторая половина XV века — первая половина XVI века. Дерево, масло. 57×39 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Не установлено
22.	Ж-1859. Верхнерейнский мастер начала XVI века (Последователь мастера Алтаря из Майкамера). Поцелуй Иуды. Начало XVI в. Дерево, масло. 46×37 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Не установлено
23.	Ж-1860. Верхнерейнский мастер начала XVI века (Последователь мастера Алтаря из Майкамера). Распятие с предстоящими. Начало XVI в. Дерево, масло. 46×37 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Не установлено
24.	Ж-1852. Мастер Ландеронского диптиха. Мария с Младенцем. XVI в. Масло, дерево (альпийская ель). 157×63 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Не установлено

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского:
характеристика собрания

N п/п	Сведения о предмете	Упоминание в каталоге коллекции
25.	А-109-III. Неизвестный художник по гравюре Ганса Шойфелина. Христос оmyвает ноги апостолу Петру. Германия, начало XVI в. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Под номером 94 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7 об.]
26.	А-2-III. Неизвестный художник по гравюре Альбрехта Альтдорфера. Христос перед Пилатом. Германия, начало XVI в. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Под номером 95 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7 об.]
27.	А-3-III. Неизвестный немецкий художник. Жертвователи. Начало XVI в. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Не установлено
28.	А-4-III. Неизвестный немецкий художник. Жертвовальницы. Начало XVI в. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Не установлено
29.	Ж-186.6 Мастер из Месскирха. Распятие с предстоящими. Первая половина XVI в. Дерево (липа или бук?), масло. 42×57 см. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва	Не установлено
30.	Алтарь. Б-8094-III. Створка алтарная со святым Освальдом и архангелом Михаилом. На обороте: Святой Себастьян и Николай Чудотворец. 1530–1540-е гг. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург Б-6041-III. Створка алтарная со святыми Косьмой и Дамианом. На обороте: Святые Варвара и Геновефа. 1530–1540-е гг. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург А-1796-III. Коронация Мадонны. 1530–1540-е гг. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург А-1552-III. Пределла со сценой Благовещения. 1530–1540-е гг. Дерево, масло. ГМИР, Санкт-Петербург	Под номером 85 [Каталог коллекции, вторая половина XIX века (?), л. 7]

Источники:

- 1 Каталог коллекции картин, гравюр и рисунков, собранной кн. Павлом Петровичем Вяземским: Писарской, с исправлениями и переводом отдельных слов рукой П.А. Вяземского: Немецк. язык. Книга в картонном переплете с кожаным корешком: Вторая половина XIX века (?) // НИОР РГБ. Ф. 063. Оп. 1. К. 22. Ед. хр. 56. 69 л.
- 2 Книга поступлений ГМИИ имени А.С. Пушкина. Т. 1: 1924–1928. 500 л.
- 3 Книга поступлений ГМИИ имени А.С. Пушкина. Т. 3: №№ 35207–43879. 403 л.
- 4 «Князь Павел Петрович», «Григорьевич Дмитрий Васильевич», «Павел Яковлевич Дашков», «Крестовский Всеволод Владимирович», «Майков Аполлон Николаевич» и др.: Воспоминания: 1920–е годы // РГАЛИ. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 10. 103 л.
- 5 Материалы о передаче картин из «Остафьево», собр. Шереметьева (Вяземского П.А.): акты, список, переписка // ОР ГМИИ имени А.С. Пушкина. Ф. 5. Оп. I. Ед. хр. 470. 9 л.
- 6 Письма Вяземского Павла Петровича Вяземскому Петру Андреевичу: С приписками Вяземских В.Ф. и М.А. с пометками Вяземских П.А. и П.П.: На русском и французском языках: 1849–1877 // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1653а. 204 л.

Список литературы:

- 7 Ворагинский, Иаков. Золотая легенда: В 2 т. Т. 1 / Вступ. ст. и ком. И.В. Кувшинская; пер. с лат. И.И. Аникеев, И.В. Кувшинская. М.: Издательство Францисканцев, 2017. 527 с.
- 8 Врионакис Е.Х. Художественная коллекция Павла Петровича Вяземского (1820–1881): аспекты истории собрания // Университетский научный журнал. 2024. № 81. С. 100–112. https://doi.org/10.25807/22225064_2024_81_100.
- 9 Германия, Австрия, Швейцария XV–XX века: Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция XVIII–XX века: Собрание живописи: Каталог / Л. Савинская, В. Садков, А. Познанская. М.: Красная площадь, 2009. 479 с.
- 10 Живопись и рисунок Германии и Австрии XV–XIX веков: Каталог: Выставка из фондов Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, других советских музеев и частных собраний / Вступ. ст. М.Я. Либмана. М., 1963. 92 с.
- 11 Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 14: Дневники; Письма-дневники; Записные книжки: 1834–1847. М.: Языки славянских культур, 2004. 767 с.
- 12 Левинсон-Лессинг В.Ф. История Картинной галереи Эрмитажа. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2022. 460 с.
- 13 Маркова В.Э. Итальянские примитивы в традиции русского собирательства // Частное коллекционирование в России: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994». Вып. XXVII / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1995. С. 186–199.
- 14 Остафьево: Альбом / Авт. текста и сост. Н.К. Квятковская. М.: Советская Россия, 1990. 259 с.

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского:
характеристика собрания

- 15 Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
- 16 Шереметев С.Д. Князь Павел Петрович Вяземский: Воспоминания: 1868–1888. Остафьево: Государственный музей-усадьба «Остафьево» — «Русский Парнас», 2008. 32 с.
- 17 Braun J. Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1943. 854 s.
- 18 Egorova X. Prince Pavel Viazemsky and His Gothic Hall // Dutch & Flemish Art in Russia / Ed. by L. Gorter, G. Schwartz, B. Vermet. Amsterdam: CODART & Foundation for Cultural Inventory, 2005. P. 42–55.
- 19 Heideloff C.A., von. Verzeichnis der Dr. Friedrich Campéschen Sammlung von oelgemaelden und geschmelzten glasmalereien in Nürnberg. Nürnberg: Fr. Campésche Buch- & Kunsthandlung, 1847. 58 s.
- 20 Krüger E. Frühe Sammler 'altdeutscher' Tafelgemälde nach der Säkularisation von 1803: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Heidelberg, 2009. 411 s.
- 21 Nagel A., Wood C.S. Anachronic Renaissance. New York: Zone Books, 2010. 456 p.

Немецкая живопись эпохи Возрождения в коллекции П.П. Вяземского:
характеристика собрания

Sources:

- 1 Katalog kolekcii kartin, gravyr i risunkov, sobrannoi kn. Pavlom Petrovichem Vyazemskim: Pisarskoi, s ispravleniyami i perevodom otdel'nykh slov rukoi P.A. Vyazemskogo: Nemetsk. yazyk. Kniga v kartonnom pereplete s kozhanyim koreshkom: Vtoraya polovina XIX veka (?) [Catalogue of the Collection of Paintings, Engravings and Drawings, Collected by Prince Pavel Petrovich Vyazemsky: Hand-written, with Corrections and Translation of Some Words by P.A. Vyazemsky: German Language. Book in Cardboard Binding with Leather Spine: Second Half of the 19th Century (?)]. *NIOR RGB* [Scientific Research Department of Manuscripts of the Russian State Library], f. 063, inv. 1, book 22, storage unit 56, 69 l. (In Russian and German)
- 2 *Kniga postuplenii GMII imeni A.S. Pushkina* [Book of Acquisitions of the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts]. Vol. 1: 1924–1928. 500 l. (In Russian)
- 3 *Kniga postuplenii GMII imeni A.S. Pushkina* [Book of Acquisitions of the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts]. Vol. 3: no. 35207–43879. 403 l. (In Russian);
- 4 “Knyaz' Pavel Petrovich”, “Grigorovich Dmitrii Vasil'evich”, “Pavel Yakovlevich Dashkov”, “Krestovskii Vsevolod Vladimirovich”, “Maikov Apollon Nikolaevich” i dr.: Vospominaniya: 1920-e gody [“Prince Pavel Petrovich”, “Grigorovich Dmitry Vasilyevich”, “Pavel Yakovlevich Dashkov”, “Krestovsky Vsevolod Vladimirovich”, “Maikov Apollon Nikolaevich” et al.: Memoirs: 1920s]. *RGAL* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 361, inv. 1, storage unit 10, 103 l. (In Russian)
- 5 Materialy o peredache kartin iz “Ostaf'evo”, sobr. Sheremet'eva (Vyazemskogo P.A.): akty, spisok, perepiska [Materials on the Transfer of Paintings from Ostafyevo, Sheremet'ev's (Vyazemsky P.A.) Collection: Acts, Index, Correspondence]. *OR GMII imeni A.S. Pushkina* [Department of Manuscripts of the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts], f. 5, inv. 1, storage unit 470, 9 l. (In Russian)
- 6 Pis'ma Vyazemskogo Pavla Petrovicha Vyazemskomu Petru Andreevichu: S pripiskami Vyazemskikh V.F. i M.A. s pomerkami Vyazemskikh P.A. i P.P. Na russkom i frantsuzskom yazykakh: 1849–1877 [Letters of Pavel Petrovich Vyazemsky to Petr Andreevich Vyazemsky: With Postscripts by Vyazemsky V.F. and M.A. with Notes by P.A. and P.P. Vyazemsky: In Russian and French: 1849–1877]. *RGAL* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 195, inv. 1, storage unit 1653a, 204 p. (In Russian and French)

References:

- 7 Voraginsky, Iakov. *Zolotaya legenda: V 2 t.* [Golden Legend: In 2 vols.]. Vol. 1, intr. article and com. I.V. Kuvshinskaya, transl. from Latin I.I. Anikiev, I.V. Kuvshinskaya. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev Publ., 2017. 527 p. (In Russian)
- 8 Vriouakis E. Ch. Khudozhestvennaya kollektsiya Pavla Petrovicha Vyazemskogo (1820–1881): aspekty istorii sobraniya [The Art Collection of Pavel Petrovich Vyazemsky (1820–1881): Aspects of the Collection's History]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, 2024, no. 81, pp. 100–112. https://doi.org/10.25807/22225064_2024_81_100. (In Russian)

- 9 *Germaniya, Avstriya, Shveysariya XV–XX veka: Daniya, Islandiya, Norvegiya, Finlyandiya, Shvetsiya XVIII–XX veka: Sobranie zhivopisi: Katalog* [Germany, Austria, Switzerland 15th – 20th Centuries: Denmark, Iceland, Norway, Finland, Sweden 18th – 20th Centuries: Collection of Paintings: Catalog], L. Savinskaya, V. Sadkov, A. Poznanskaya. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2009. 479 p. (In Russian)
- 10 *Zhivopis' i risunok Germanii i Avstrii XV–XIX vekov: Katalog: Vystavka iz fondov Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina, drugih sovetskikh muzeev i chastnykh sobranii* [Painting and Drawing of Germany and Austria of the 15th – 19th Centuries: Catalog: Exhibition from the Collections of the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts, Other Soviet Museums and Private Collections], intr. article M. Ya. Libman. Moscow, 1963. 92 p. (In Russian)
- 11 Zhukovsky V.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols.]. Vol. 14: Dnevnik; Pis'ma-dnevnik; Zapisnye knizhki: 1834–1847 [Diaries; Letters-diaries; Notebooks: 1834–1847]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2004. 767 p. (In Russian)
- 12 Levinson-Lessing V.F. *Istoriya Kartinnoi galerei Ehrmitazha* [The History of the Hermitage Art Gallery]. 3rd ed., rev. and compl. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2022. 460 p. (In Russian)
- 13 Markova V.E. Ital'yanskii primitiv v traditsii russkogo sobiratel'stva [Italian Primitives in the Tradition of Russian Collecting]. *Chastnoe kollektsionirovanie v Rossii: Materialy nauchnoi konferentsii “Vipperovskie chteniya – 1994”* [Private Collecting in Russia: Proceedings of the Scientific Conference “Vipper Readings – 1994”]. Issue XXVII, ed. I.E. Danilova. Moscow, Gos. muzei izobrazitel'nykh iskusstv im. A.S. Pushkina, 1995, pp. 186–199. (In Russian)
- 14 *Ostaf'evo: Al'bom* [Ostafyevo: Album], text, comp. N.K. Kvyatkovskaya. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1990. 259 p. (In Russian)
- 15 Holl D. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of Plots and Symbols in Art], transl. from English A.E. Maikapar. Moscow, KRON-PRESS Publ., 1996. 656 p. (In Russian)
- 16 Sheremetev S.D. *Knyaz' Pavel Petrovich Vyazemskii: Vospominaniya: 1868–1888* [Prince Pavel Petrovich Vyazemsky: Memories: 1868–1888]. Ostafyevo, Gosudarstvennyi muzei-usad'ba “Ostaf'evo” – “Russkii Parnas” Publ., 2008. 32 p. (In Russian)
- 17 Braun J. *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1943. 854 s.
- 18 Egorova X. Prince Pavel Vyazemsky and His Gothic Hall. *Dutch & Flemish Art in Russia*, eds. L. Gorter, G. Schwartz, B. Vermet. Amsterdam, CODART & Foundation for Cultural Inventory, 2005, pp. 42–55.
- 19 Heideloff C.A., von. *Verzeichnis der Dr. Friedrich Campéschen Sammlung von oelgemaelden und geschmelzten glasmalereien in Nürnberg*. Nürnberg, Fr. Campésche Buch- & Kunsthändler, 1847. 58 s.
- 20 Krüger E. *Frühe Sammler ‘altdeutscher’ Tafelgemälde nach der Säkularisation von 1803. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*. Heidelberg, 2009. 411 s.
- 21 Nagel A., Wood C.S. *Anachronic Renaissance*. New York, Zone Books, 2010. 456 p.

УДК 7.03

ББК 85.03(2)6; 85.103(2)

Лазарева Екатерина Андреевна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

Ключевые слова: авангард, постмодернизм, московский концептуализм, нью-вейв, московский акционизм

Лазарева Екатерина Андреевна

Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-482-519

Для цит.: Лазарева Е.А. Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов // Художественная культура. 2025. № 4. С. 482–519. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-482-519>.

For cit.: Lazareva E.A. Reception of the Avant-Garde in Russian Contemporary Art of the 1980s and 1990s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 482–519. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-482-519>. (In Russian)

Lazareva Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

Keywords: Avant-Garde, postmodernism, Moscow conceptualism, new wave, Moscow actionism

Lazareva Ekaterina A.

Reception of the Avant-Garde in Russian Contemporary Art of the 1980s and 1990s

Аннотация. Статья посвящена осмыслению русского авангарда 1910–1920-х годов в неофициальном советском и актуальном российскийском искусстве 1980-х и 1990-х годов, преимущественно в московском контексте. Речь идет о трансформации отношения к авангарду по мере его открытия, а также различных стратегиях взаимодействия с авангардом, предложенных московским концептуализмом, нью-вейвом и московским акционизмом. Часть этих стратегий, использующих приемы цитирования, пастиша, иронии, критики, очевидно, вписывается в постмодернистскую парадигму; другие могут опровергать общее убеждение в завершенности авангардного проекта и вопреки диагностике теории искусства приближать и актуализировать авангардную проблематику. Если в предыдущие декады авангард был своего рода тайным знанием, то в 1980-е годы в контексте мирового признания русского авангарда и его востребованности на Западе советские художники сами стали идентифицировать себя как авангардистов, а в ряде случаев посчитали необходимым соотнести свою собственную практику с авангардом — если не продолжить его многообещающее начинание, то подвести итог авангардного проекта. Вместе с тем в эпоху перестройки авангард вошел в моду и отвечал духу времени — целый ряд явлений на неофициальной сцене отмечен проавангардными тенденциями, когда двойственное отношение к авангарду выражалось лозунгом «авангард умер — да здравствует авангард!». При этом только в 1990-е годы возникла амбиция произвести нечто сопоставимое с авангардом по радикализму высказывания, встать вровень с историческим авангардом, хотя в итоге московский акционизм констатировал невозможность продолжения этого проекта в современной реальности.

Abstract. The article examines the reception of the Russian avant-garde art of the 1910s and 1920s in Soviet non-official art and early post-Soviet art of the 1980s and 1990s, the period when the Russian avant-garde art was widely discovered, followed and/or challenged, primarily focusing on the Moscow art scene. The author attempts to trace the changing in time transformation of the attitude towards the avant-garde represented by several generations of artists associated with three different trends: Moscow conceptualism, ‘new wave’, and Moscow actionism. Some of the proposed strategies of interaction with the avant-garde that employed methods of quotation, pastiche, irony, and criticism obviously fit into the postmodernist paradigm. Others could refute the common belief in the obsolescence of the avant-garde project and approach or actualize the avant-garde issues against the predictions of the art theory. For Soviet non-official artists in the previous decades, the Russian avant-garde legacy was a kind of secret knowledge, but in the 1980s, due to its national and international recognition and its success in the West, Soviet artists accepted the necessity of identifying themselves with the new avant-garde and correlating their own practice with it — if not to continue the avant-garde project, then to sum it up. During the perestroika era, the energy and the imagery of the early Soviet avant-garde tuned in to the spirit of the times. A number of phenomena on the unofficial scene were marked by the pro-avant-garde tendencies, so the dual attitude towards the avant-garde was expressed by the slogan “The avant-garde is dead — long live the avant-garde!”. And it was only in the 1990s that the ambition rose to produce something comparable to the historical avant-garde in radicalism of statement and to stand on a par with its legacy, although in the end, Moscow actionism stated the impossibility of continuing the project in contemporary reality.

Введение

Предметом настоящей статьи является рецепция наследия и опыта русского исторического авангарда в отечественном современном искусстве 1980–1990-х годов. В определенном смысле эта статья продолжает и уточняет ранее опубликованную — «Московский концептуализм в монологе с авангардом» [Лазарева, 2024], сосредоточенную главным образом на 1970-х. Теперь речь идет о трансформации отношения к авангарду от московского концептуализма через нью-вейв к московскому акционизму. Рассматривается преимущественно московский контекст, который, несмотря на различия между поколениями и направлениями, представляет собой определенную целостность, существенно отличающуюся как от ленинградского контекста, так и от стратегий русских художников в эмиграции, так что на данном этапе ограничение локации представляется более продуктивным, чем детерриторизация⁽¹⁾. Кроме того, в хронологических границах 1980–1990-х годов намеренно не рассматривается рецепция авангарда художниками поколения шестидесятников, поскольку их отношения с авангардом парадигматически принадлежат более раннему периоду и составляют отдельную важную тему. Многообразие направлений в отечественном искусстве указанного периода, конечно, не исчерпывается концептуализмом, нью-вейвом и акционизмом, и даже эти направления в рамках статьи не представляется возможным рассмотреть с исчерпывающей полнотой. Скорее, здесь набрасываются возможные перспективы, нащупываются координаты еще не вполне видимого материала, намечается в общих чертах, как менялось отношение к русскому авангарду по мере его открытия, как идея авангарда отзывалась в самосознании художников, какие стратегии взаимодействия с авангардом были предложены в эти два переломных для современного искусства России десятилетия. Стоит оговорить, что в настоящем тексте речь идет о рецепции авангарда именно в художественной среде, которая не только реагировала на музейно-выставочные проекты и на вышедшее в публичное поле научное осмысление авангарда, но и отчасти опережала музейный и научный контексты в своих

интуициях. Хотя разрозненные сведения об отношении к авангарду присутствуют в сборниках источников [Московский концептуализм, 2005; Российский акционизм, 2007; Время надежд, время иллюзий, 2018; и др.], а тема восприятия наследия авангарда современным искусством нашла отражение в музейно-выставочных проектах [Карасик, 2007], в научной литературе обозначенная тема специально поднимается впервые.

Но что включает понятие «авангарда»? Далее под «авангардом», если не оговаривается иное, имеется в виду преимущественно русский авангард в устоявшемся понимании этого феномена как совокупности новаторских литературных и художественных течений 1910–1920-х годов. Ввиду его особого положения в советской культуре, взаимодействие с его наследием для представителей неофициального искусства составляло важный сюжет, причем в силу чрезвычайного многообразия русского авангарда каждый художник мог обнаруживать в его наследии что-то свое.

Гипотеза настоящей статьи состоит в том, что в указанный период был воспринят довольно ограниченный круг имен и идей, образ авангарда был значительно мифологизирован и даже превращен в нечто вроде бренда, в отношении которого художники, отчасти в силу необходимости, выстраивали различные коммуникационные стратегии — от подражания в качестве ролевой модели или ревнивого антагонизма до подчас довольно циничного использования и даже пародийного осмеяния. Часть этих стратегий, использующих приемы цитирования, пастиша, иронии, критики, очевидно, вписывается в постмодернистскую парадигму; другие — могут опровергать общее убеждение в завершенности авангардного проекта и, вопреки диагностике теории искусства, приближать и актуализировать авангардную проблематику. В перспективе эти стратегии любопытно сопоставить с «ретроавангардом»⁽²⁾ в словенском и в целом восточно-европейском искусстве того же периода.

(1) О диалоге ленинградских «Новых художников» с авангардом см.: [Андреева, 2007; Андреева, 2022; Новые художники, 2012; Хлобыстин, 2017].

(2) «Как утверждает Борут Фогельник, член словенского художественного коллектива IRWIN, в своем заявлении "Ретроавангард", ретро-принцип в искусстве — это "особая художественная практика... которая до сих пор не была осмыслена как единое целое" и которая "делает видимой преемственность деятельности художников разных поколений, каждое из которых в свой период считалось авангардом. IRWIN понимает ретроавангард буквально, как определенную линию авангардного искусства, установленную задним числом"» [Toporišič, 2013, p. 158].

Важно заметить, что, если в 1960-е и 1970-е годы авангард был труднодоступным, своего рода тайным знанием и именно в этом качестве мог быть источником для рефлексии художников, наряду с современным западным искусством и другими источниками, вытесненными из пространства официальной советской культуры, то в 1980-е годы он стал чем-то вроде свободно конвертируемого символического капитала, очевидно востребованного Западом [см.: Кудрявцева, 2017], который многократно увеличил его символический вес в глазах художников, хотя, безусловно, не одинаково для всех. В этом смысле «диалог» с авангардом все меньше носил тот незаинтересованный, чисто эстетический характер, которым мы склонны наделять его в предыдущие декады, и приобретал черты художественной стратегии. С другой стороны, этот «диалог» имел заведомо обреченный характер не только потому, что велся, очевидно, в одностороннем порядке⁽³⁾, но и в силу невозможности его прекратить. Как чрезвычайно точно определил эту ситуацию Петер Бюргер, авангардные движения прекратили свое существование, но остаются истоком современной художественной практики — «это значит, что современный художник не может ни примкнуть к ним, ни отказаться от их открытий» [Бюргер, 2010, с. 15]. Между тем не только символический вес русского авангарда в мировой истории искусства XX века, но и сам его вклад, хотя и с совершенно новых позиций, остается важным ориентиром для русского искусства уже XXI века и, по-видимому, так или иначе будет оставаться.

Открытие авангарда

В период со второй половины 1940-х до конца 1970-х годов на фоне практически полного отсутствия авангарда в постоянных экспозициях советских музеев и публикаций о нем, в несвободной и регулируемой советской культуре возникали островки, где вдруг открывался доступ

к наследию авангарда⁽⁴⁾. В первой половине 1960-х годов в Библиотеке-музее В.В. Маяковского в Гендриковом переулке усилиями Геннадия Айги (1934–2006) состоялась серия выставок произведений авангарда из собрания Николая Харджиева, разрешенных к показу на том основании, что их авторы иллюстрировали книги признанного советской властью поэта Маяковского (1893–1930)⁽⁵⁾. С начала 1960-х годов коллекция авангарда Георгия Костачи показывалась в его квартире и была доступна для посещения по договоренности⁽⁶⁾. В 1967 году в новосибирском Академгородке состоялась выставка П.Н. Филонова (1883–1941), а в 1977 году в московском Центральном доме литераторов — выставка В.Е. Татлина (1885–1953) (обе, очевидно, не были доступны широкой публике) [Кудрявцева, 2017, с. 28–29]. Некоторые художники и исследователи имели доступ в закрытые запасы музеев; другие общались с живыми свидетелями авангарда⁽⁷⁾; кто-то выискивал информацию по библиотекам⁽⁸⁾ или был знаком с первопроездской книгой Камиллы Грей [Gray, 1962]⁽⁹⁾.

(3) Яркий пример — письмо Эдуарда Штейнберга, отправленное Казимиру Малевичу на тот свет, написанное 17 сентября 1981 года под впечатлением от увиденного «Черного квадрата» [Эдуард Штейнберг, 1992, с. 67–68].

(4) Советским читателям были ограниченно доступны публикации о модернизме и авангарде в чешском журнале *Výtvarné umění*, в свою очередь, советские искусствоведы могли опубликовать свои работы в странах Восточного блока. Так, в 1978 году в Дрездене на немецком языке была опубликована монография Ларисы Жадовой «Поиск и эксперимент. Русское и советское искусство в 1910–1930-х годах» [Shadowa, 1978].

(5) По информации, любезно предоставленной мне Государственным музеем В.В. Маяковского (Москва) и реконструированной на основании пригласительных билетов, в 1959(1960) — 1965 годах состоялось не менее восьми выставок из цикла «Художники — оформители книг Маяковского», в частности: 2-я — персональная выставка Эля Лисицкого (1960), 4-я — сборная выставка Михаила Матюшина и Павла Филонова (1961), 5-я — сборная выставка Владимира Татлина и Казимира Малевича (1962), 6-я — персональная выставка Василия Чекрыгина (1964), 7-я — персональная выставка Елены Гуро [1965], 8-я — сборная выставка Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой (1965), а также вне цикла — персональная выставка Варвары Степановой (1965). Благодарю Карину Жуланову и Екатерину Снегиреву за помощь в поиске этих сведений.

(6) В начале 1960-х семья Костачи переехала из коммуналки на Большой Бронной улице в отдельную квартиру на Ленинском проспекте, 13, где бывали Анатолий Зверев, Дмитрий Краснопевцев и др., а уже с переездом на проспект Вернадского, 59 их жилье стало неофициальным музеем, так называемым «домом приемов» [Дом приемов].

(7) Например, студентам Московского городского художественного училища преподавали выпускники ВХУТЕМАСа Михаил Перуцкий и Моисей Хазанов [Борис Турецкий, 2003, с. 7].

(8) По свидетельству Михаила Гробмана, около 1959 года он стал делать кубистические рисунки под влиянием русского футуризма, «бесценные сокровища» которого были им обнаружены в Ленинской библиотеке [Гробман, 2018, с. 54].

(9) По-видимому, осведомлен о ней был Михаил Чернышов [Чернышов, 2018, с. 201].

Для целого ряда художников-шестидесятников, включая Лидию Мастеркову (1927–2008), Юрия Злотникова (1930–2016), Франциско Инфанте (род. 1943) и Эдуарда Штейнберга (1937–2012), авангард был важным источником — он не считался исчерпанным, и задачей было продолжение авангардного проекта⁽¹⁰⁾, проблематика которого казалась чисто художественной. И напротив, для поколения старших концептуалистов в 1970-е годы продолжение модернистской традиции уже не представлялось возможным: авангардный проект в их глазах был скомпрометирован сотрудничеством с государством, разделяя с ним тоталитарные, доктринерские, нивелирующие индивидуальность черты. В этот период был воспринят именно послереволюционный этап в истории русского авангарда, связанный с политизацией, агитацией, жизнестроительством⁽¹¹⁾. Коллизию этого момента можно проиллюстрировать двумя цитатами Виктора Пивоварова (род. 1937). Первая — плод сравнительно поздней, середины 2010-х годов рефлексии: «К авангарду было очень амбивалентное отношение. Это сейчас ушла в тень идеологическая начинка авангарда — они же все были коммунисты. А поскольку нам всем была отвратительна эта идеология, избавиться от этого было очень трудно. Потом это отпало, и на первый план вышли совершенно другие вещи — космизм, утопизм в том же супрематизме — более фундаментальные слои их искусства. Встреча с авангардом как бы опоздала» [Интервью, 2014, с. 140].

Вторая цитата — из текста «Разбитое зеркало» (1977) — принадлежит самой эпохе и в этом смысле представляет редкий источник, обсуждающий наследие авангарда тогда: «Да, говорит Малевич своим “Черным квадратом”, в самой картине ничего эстетически ценного, художественно неповторимого нет. Черный квадрат на холсте может нарисовать любой человек, даже не будучи художником. Однако это

не означает исчезновение ценностного содержательного и какого угодно другого наполнения. Оно не исчезло, а сместилось, сдвинулось, как бы вышло из картины и переместилось, условно говоря, в спиритуальную сферу между картиной и зрителем, создав таким образом особое интенсивно заряженное поле возле картины. Вот такой тип разомкнутой картины я называю открытой живописью. Открытость картины дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором, сотворцом» [Пивоваров, 1994].

Вместе эти цитаты довольно ярко показывают не столько то, что художественный вклад супрематизма в 1970-е годы не считывался из-за политических коннотаций, как дело представляется постфактум, но что Пивоваров уже тогда воспринимал К.С. Малевича (1879–1935) через оптику концептуального искусства — в так называемой «открытой живописи» имеющего в виду зрителя и его право на собственное прочтение произведения, чего Малевич, кажется, совсем не подразумевал [подробнее см.: Лазарева, 2024, с. 286–289].

Но если 1970-е годы в целом можно охарактеризовать как выход искусства к новой, лишь отчасти связанной с авангардом проблематике, то начало 1980-х годов ознаменовало следующий этап. Это время было отмечено рядом важных выставок, таких как «Париж — Москва. Москва — Париж: 1900–1930» (Париж, 1979; Москва, 1981), «Авангард в России, 1910–1930: новые перспективы» (Вашингтон, 1980–1981) и «Искусство авангарда в России. Произведения из коллекции Георгия Костаки» (Нью-Йорк, 1981–1982)⁽¹²⁾. Для широкой публики эти выставки стали открытием; для специалистов они означали негласное разрешение заниматься авангардом; для неофициального художественного сообщества они стали знаком свершившейся музеефикации, которая в логике авангарда могла представляться проблематичной. Выход неофициального искусства из подполья и его осознание себя в широком международном контексте, одновременно с осознанием

(10) Впрочем, это поколение восприняло себя полноправными наследниками авангарда, вероятно, не без влияния таких зарубежных выставок, как «Русский авангард в Москве сегодня» (Галерея Гмуржинска-Бар-Гера, Кельн, 1970), «Новые течения в Москве. 58 художников молодого авангарда» (Музей изящных искусств Лугано, 1970), «Русский авангард: Москва-73» (Галерея Дины Верни, Париж, 1973), «Современное русское искусство — графики авангарда» (Музей Оствалль, Дортмунд, 1973).

(11) С другой стороны, тот факт, что авангард все еще был запрещен, следовательно, неофициален, давал повод представлять концептуализм как авангард — в 1976 году Борис Гройс писал об «авангардистско-концептуальном искусстве» [Гройс, 2005, с. 338].

(12) Выставки шли одна за другой: парижская версия выставки «Москва — Париж» была показана в Центре Помпиду с 31 мая по 5 ноября 1979 года, московская — в ГМИИ имени А.С. Пушкина с 3 июня по 4 октября 1981 года; до нее, с 20 ноября 1980 года по 15 февраля 1981 года успела состояться выставка The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives в Музее Хиршхорна (Вашингтон), а после — с 16 октября 1981 года по 3 января 1982 года — выставка Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection в Музее Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк).

в нем ошутимого спроса на продолжение авангарда, обусловили стратегии взаимодействия с его наследием в 1980-е, причем в американской эмиграции этот дух времени, очевидно, повеял раньше. Для иллюстрации приведем две цитаты Виктора Агамова-Тупицына (род. 1945) из его переписки с Андреем Монастырским (род. 1949). Первая — из письма Тупицына Монастырскому от 26 ноября 1980 года: «Тут, в музее “Хершхорн”, только что открылась выставка, готовившаяся 4 года. Вещи собирались отовсюду (кроме СССР). На открытие шел не без предубеждения, однако экспозиция настолько прекрасна (и обширна), что изначальный скепсис улетучился в одно мгновение. Масса работ восстановлена по эскизам, сооружены театральные декорации, словом, огромное помещение музея до предела заполнено холстами, книгами, макетами, объектами, скульптурой и т.п. <...> Программа выставки чрезвычайно насыщена: фильмы, лекции, конференции, показ мод (костюмы, придуманные Поповой и Степановой), а также постановка оперы “Победа над Солнцем”. Потом был званый обед, потрясший меня контрастом времен: печальная судьба “изобретателей” — с одной стороны, и сладкая жизнь “приобретателей” — с другой» [Агамов-Тупицын, Монастырский, 2013, с. 118].

Вторая цитата — из письма, написанного примерно через год, 4 января 1982 года, на следующий день после закрытия выставки коллекции Костаки в Музее Гуггенхайма (и после московского показа «Москва — Париж»): «... (неделю назад) организовали “акцию” возле музея Гуггенхайма: Игорь [Шелковский] (в мастерской Косолапова) сделал реплику гроба Малевича, который мы привезли к музею, где происходила выставка коллекции Костаки. Бегали с гробом перед парадным входом, пугая дам в норковых шубах, играли на дудках и колотили в колотушки. Я декламировал стихи Хармса на смерть Малевича и распространял листовки (написанные экспромтом). Вот начало одной из них: “Сегодня в последний раз умер Казимир Северинович Малевич; почти так же и на том же месте проводил себя в последний путь летчик Бойс”. В конце концов поставили гроб на крышу автомобиля и через весь Манхэттен повезли в СоХо, в помещение нашей выставки. Ехали процессией (на нескольких машинах) с включенными фарами (днем) — так полагается, когда хоронят. Акция называлась “Последние похороны К.С. Малевича”. Время от времени выкрикивали что-то невразумительное, типа: “Прощай,

Казимир Авангардович, да здравствует Казимир Гуггенхаймович!” Много фотографировали» [Агамов-Тупицын, Монастырский, 2013, с. 135, 140].

Таким образом в течение года свежее впечатление от многообразия впервые открывшихся источников авангарда было переработано в пародийную акцию с имитацией похорон его самого прославленного героя, лозунги которой: «Прощай, Казимир Авангардович, да здравствует Казимир Гуггенхаймович!» — одновременно возвещали конец авангарда и успех его музеефикации. Не самое почтительное обращение с памятью Малевича, вероятно, должно было служить знаком унаследованной от авангарда смелости в попании кумиров — некогда и сам Малевич заявлял, что плюнул на алтарь предшествующего искусства [Малевич, 1995, с. 42]⁽¹³⁾.

В том же 1982 году реплика гроба Малевича стала «алтарным объектом» и «эпицентром идеологических камланий» [Агамов-Тупицын, 2013, с. 199]: в частности, она использовалась в качестве реквизита перформансов группы «Страсти по Казимиру», созданной по инициативе Игоря Шелковского (род. 1937) и Маргариты Тупицыной, в тот период работавшей над диссертацией по авангарду 1920-х. Так, во время перформанса «27-й Съезд Коммунистической партии» в пространствах P.S.1 и The Kitchen в Нью-Йорке человек в «маске Брежнева с серпом в одной руке и молотом в другой... исполнил неуклюжий танец» [Перформансы, 1982, с. 12] вокруг копии супрематического гроба Малевича. Очевидно, авангард в этом контексте понимался плакатно — «Страсти по Казимиру» подражали эффектам советской пропаганды, организуя марш со знаменами и ораторские выступления с трибуны под «бурные аплодисменты ликующих масс». Авангардное и советское в этом случае смешивалось до неразличения — копия гроба Малевича служила антуражем для показа фильма «Ленин в Нью-Йорке», и в последующие несколько лет в эмигрантских кругах соц-арта авангард, исключительно в лице Малевича, стал поводом для номинальных отсылок. Например, в работе Александра Косолапова (род. 1943) «Страна Малевича» (1985, частное собрание)

(13) Текст Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» к тому моменту был неоднократно издан по-английски [см.: Malevich, 1968, p. 19–40; Russian Art of the Avant Garde, 1976, p. 116–135].

большая красная надпись Malevich, напоминающая начертание Marlboro, превращала хрестоматийную картину А.М. Герасимова (1881–1963) «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ) в абсурдный советский бренд.

«Черный квадрат» как особый случай

Для художников, работавших в Советском Союзе, возможность воочию увидеть «Черный квадрат», который экспонировался на выставке «Москва — Париж» впервые после почти пятидесятилетнего перерыва, послужила импульсом к появлению целой серии оммажей шедевра Малевича, хотя надо сказать, что работы, так или иначе отсылающие к иконе супрематизма, возникали и раньше, а впоследствии их количество только росло⁽¹⁴⁾. Тем не менее, по наблюдению Ирины Карасик, «хронологические пики, когда интенсивность обращений к источнику заметно увеличивается» [Карасик, 2007, с. 34], были связаны именно с выставкой «Москва — Париж» и с персональной выставкой Малевича в Ленинграде, Москве и Амстердаме в 1988–1989 годах. Вероятно, второй пик конца 1980-х годов был также отчасти связан с московским аукционом Sotheby's «Русский авангард и советское современное искусство» (1988), немало способствовавшим тому, чтобы русский авангард был воспринят современными художниками как законный путь к успеху, о чем далее еще пойдет речь.

Но сначала остановимся на двух оммажах «Черному квадрату», принадлежащих следующему за И. Кабаковым (1933–2023) и В. Пивоваровым поколению московского концептуализма, связанному с кругом АРТАРТ. На первой выставке АРТАРТ осенью 1982 года Наталья Абалакова (1941–2024) и Анатолий Жигалов (род. 1941) представили объект — прозрачный пакет, наполненный пеплом (по другой версии — копировальной бумагой), с золотой надписью «Черный

(14) Среди наиболее ранних отсылок к Малевичу в неофициальном искусстве «Композиция» (1959, ГТГ) Олега Прокофьева, серия «Пространственные мотивы» (1962, ГТГ) Бориса Турецкого, «Мать/тьма» (1965, Музей Зиммерли, Нью-Брансуик) Леонида Ламма, «Супрематическая игра (посвящается Малевичу)» (1969, частное собрание) Франциско Инфанте.

Ил. 1. Группа ТОТАРТ (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов). Черный квадрат. 1982. Вид экспозиции на первой выставке в галерее АРТАРТ, октябрь 1982. Фотография Г. Кизевальтера

Fig. 1. TOTART Group (Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov). Black Square. 1982. View of the first exhibition at the ARTART Gallery, October 1982. Photograph by G. Kiesevalter



квадрат». Соответственно, «пепел» метафорически мог прочитываться как священный прах, а сам объект, по форме напоминающий подушку, удачно вписывался в квартирную атмосферу АРТАРТ'а, на первой выставке которого обыгрывались предметы быта («Роман-холодильник» Константина Звездочетова (род. 1958) и т.п.). Простой, на первый взгляд, концептуальный жест был подготовлен предыдущей практикой художников: во второй половине 1970-х Анатолий Жигалов сделал несколько десятков живописных работ с квадратами, крестами и геометрическими формами, развивая проблематику геометрической абстракции. Переходным звеном после этих пластических поисков стала серия черно-белых фотографий «Исследования квадрата» (1981), на которых Жигалов представлял «живые скульптуры», будучи горизонтально подвешен на фоне квадратной рамки, размеченной на стене, либо стоя внутри нее с распростертыми руками и ногами в позе «Витрувианского человека». Эти эксперименты в области боди-арта дополнял снимок «Навозный квадрат» — сделанный из соломы объект ленд-арта. В этом контексте концептуальный объект на выставке

АПТАРТ, очевидно, апеллировал к знаковой природе и символической ценности шедевра Малевича. Как и вышеупомянутые «Последние похороны К.С. Малевича», он одновременно символизировал конец авангарда и открывал возможность его присвоения в качестве если не «алтарного объекта», то «домашней» реликвии.

В последующей, чрезвычайно многозадачной творческой практике Абалаковой и Жигалова под эгидой масштабного проекта «ТОТАРТ. Исследование существа искусства применительно к Жизни и к Искусству» апелляции к авангарду также возникали. В том же 1982 году в рамках серии «Комендантские работы» художники высадили возле своего дома в Москве на Каширском шоссе «Аллею Авангарда», остроумно соединив авангардные градостроительные утопии из области города-сада с добровольно-принудительной занятостью советских служащих — субботником. Напускной энтузиазм, удачно вписывающийся в другие акции дуэта, вроде «Наш муравейник» (разумеется, самый большой, лучший и счастливый), в «Аллее Авангарда» проецировался на сам добровольно-принудительный характер присягания на верность идее и ценностям авангарда.

Сложность в том, что сегодня очень трудно отделить оригинальные теории ТОТАРТ'а от более поздних интерпретаций. К примеру, в изначальном описании одного из перформансов группы «Белый куб» (1980) не возникает никаких аллюзий на наследие авангарда: «В помещении 530×300 с высотой 250 см был возведен из брусьев каркас куба 250 см, строго ориентированный по сторонам света, причем два вертикальных ребра упирались в противоположные стены, тем самым Куб делил помещение на две части. Участникам было предложено забинтовать Куб. В результате забинтованный Куб разделил всех на две группы. Для воссоединения потребовалось уничтожить построенный общими усилиями Куб (разрезать бинты). Свертывание поверхности Куба в шар. Шар в мандале» [ТОТАРТ].

В последующей трактовке авторов, данной в 1988 году, проект «ТОТАРТ» в целом «связан с русским конструктивизмом, с его утопией. Однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма» [Абалакова, Жигалов, 1998, с. 152], в частности «коллективно творимое “идеальное пространство” — бинтование Куба — вытесняет и разделяет участников этого “делания” и восстановить былую общность



Ил. 2. Алексеев Н. Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата. 1986. Черная бумага, цветные масляные мелки. 100×3670 мм. Собрание В. Захарова. Фотографии И. Чепикова

Fig. 2. Alekseev N. A Brief History of Contemporary Art, or The Life and Death of the Black Square. 1986. Black paper, colored oil crayons. 100×3670 mm. Collection of V. Zakharov. Photographs by I. Chepikov

можно лишь уничтожив “Белый куб”» [Абалакова, Жигалов, 1998, с. 155]. Связь с конструктивизмом, как и возможная рефлексия о совершенно недоступном тогда московским художникам «белом кубе» как выставочном пространстве, остаются не вполне проясненными. В контексте нарастающей к концу 1980-х популярности авангарда однозначно различить неподдельный интерес к нему и спекуляции на нем становится почти невозможно.

Другой оммаж знаменитой иконе авангарда, на этот раз предназначенный для публичного показа в рамках уличной выставки-акции «Битца за искусство» (30 ноября 1986 года), был создан Никитой Алексеевым (1953–2021). Прежде участник «Коллективных действий» и создатель вышеупомянутой галереи АПТАРТ в собственной квартире, Алексеев к тому моменту был, по выражению Тупицына, «падшим ангелом» концептуализма, примкнувшим к «новой волне» [Тупицын, 1997, с. 38]. Его «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата» представляла собой 36-метровый

свиток-комикс, нарисованный цветными масляными мелками на черной рулонной бумаге шириной в один метр и развернутый во время акции прямо на снегу. По выражению самого Алексева, это была «мультишка, сделанная очень быстро и без надежды на прокат», «в очень специфических жизненных и социальных обстоятельствах» [Московский концептуализм, 2005, с. 39]. Достаточно негативное отношение художника к современному искусству как таковому (в ARTART он выставил альбом «Я не люблю современное искусство») может служить ключом к рассказанной истории, хотя художник уклонялся от какой-либо цельности замысла, ссылаясь на ограниченное место для рисования на рулоне, из-за чего к середине работы якобы не помнил, что нарисовано в начале. Тем не менее, по Алексеву, «Черный квадрат Малевича — один из сильнейших персонажей трагифарса, который называется “современное искусство”» [Московский концептуализм, 2005, с. 39].

«Жизнеописание в виде комиксов начинается с момента, когда Черный квадрат вылупляется из яйца, далее рассказывается о его заоблачных полетах — у квадрата появились крылышки, — затем описываются различные эпизоды его дальнейших взлетов и падений — до самой смерти на виселице. Эта ироничная рефлексия на образы собственных утопий и идеологий, обрекающая на холостой ход любую возможную альтернативную утопию или идеологию, отличает русское современное искусство последнего десятилетия» [Цвирнер, 2009, б/н].

Для десятилетия нулевых, когда написан вышеприведенный текст Доротеи Цвирнер, это настроение «ироничной рефлексии», действительно, было достаточно характерным, однако в середине 1980-х пессимистичный финал истории еще не был предопределен — и важно заметить, что Черный квадрат у Алексева не повешен «на виселице», а, как гласит подпись, сам «повесился на березе». Из других подписей к сценам из его жизни выясняется, что до этого он проделал соответствующий путь от героических времен, когда он «подрос и победил Солнце», «занился жизнестроительством», до мучений — «оказался в Манеже» (речь, очевидно, идет о выставке 30-летия МОСХ 1962 года), «вышел на улицу — попал под бульдозер» (о Бульдозерной выставке 1974 года) [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. В уже приближенной к художнику истории (искусства)

Квадрат «стал участником многих уличных, квартирных, однодневных, зональных, республиканских и международных выставок», «стал новым диким, постмодернистом, трансавангардистом, ньювейвером и панком», «отменил: авангард, современность, концептуализм, нео-экспрессионизм, постконцептуализм...» [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. Возможно, именно разнообразие перечисляемых вариантов становится причиной кризиса, так что в итоге Квадрат «стал космонавтом и чистым дзенем», «пошел в Битцу», «повесился на березе», и «благодарное человечество поставило крест на его могиле» [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. «Психоделические», «дзенские» практики концептуализма здесь оказываются последней ступенью (или каплей) в истории современного искусства, при всей краткости довольно точно описанной в основных коллизиях стилей, идеологий и институций.

В обоих случаях, у дуэта Абалаковой — Жигалова и у Никиты Алексева, «Черный квадрат», олицетворяющий авангард в целом, оказывался покойником, трактованным в первом случае скорее патетически, как «наше всё», а во втором — трагикомически (с позволения сказать, как «наш сукин сын»), но в обоих случаях — это не чужой для современного искусства.

Эта преемственность потом неоднократно подчеркивалась, например в инсталляции Вадима Захарова (род. 1959) «История русского искусства — от русского авангарда до московской концептуальной школы» (2003, Музей современного искусства, Франкфурт-на-Майне), где также вполне краткая история современного искусства была представлена пятью огромными папками, озаглавленными «Русский авангард», «Соцреализм», «Нонконформизм», «Соц-арт» и «Московская концептуальная школа», очевидно, намекая уже не на отчаянный суицидальный жест в конце пути, то есть на *конец искусства*, как в свитке Никиты Алексева, а на легитимное наследование концептуализма от авангарда и на полноправное вхождение самой МКШ в художественный канон.

«В будущее возьмут не всех»

На этом фоне тексты, а затем тотальные инсталляции старшего концептуалиста Ильи Кабакова инсценировали напряженную

эмоциональную драму в отношении авангарда, заставляющую подзревать в ней одновременно эдипов комплекс и его симуляцию. В свою многолетнюю полемику с авангардом Кабаков вступил сравнительно поздно — в программном тексте «В будущее возьмут не всех» [Кабаков, 1983], опубликованном в 5-м номере журнала «А — Я» (1983) в серии материалов «Московские художники о Малевиче», собранных по следам впечатлений от выставки «Москва — Париж». В целом эта подборка производит впечатление едва уловимого принуждения к диалогу с Малевичем, на которое Кабаков ответил достаточно жестко: в нарисованной им воображаемой картине великий кормчий Малевич высоко на краю обрыва призывает немногих избранных с собой в горный мир, в будущее, не оставляя возможности отказаться. Изображая авангард тоталитарным, Кабаков указывал на ту самую «идеологическую начинку авангарда», о которой позднее рассуждал Пивоваров в вышеприведенной цитате.

В последующих своих тотальных инсталляциях Кабаков неоднократно порицал авангардные амбиции к переустройству жизни, указывал на убогую советскую действительность как итог авангардного проекта, словно предъявляя утопии счет. В инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) герой у него не «вышел в белое», прорвав «синий абажур цветных ограничений» [Малевич, 1919, с. 15], но вылетел через дыру в потолке, смастерив нелепую катапульту среди убогого коммунального быта. В инсталляции «Красный вагон» (1991, Гессенский государственный музей искусств и природы, Висбаден) энергичное устремление конструктивистских лесов на выходе оборачивалось энтропией мусорной свалки. Утопия постоянно обманывает ожидания — именно этот меседж сформировал специфический нарратив в истории современного российского искусства и постфактум даже стал вчитываться в произведения других художников (как выше у Цвирнер, «рефлексия... обрекающая на холостой ход любую возможную альтернативную утопию» [Цвирнер, 2009, б/н]).

Однако поскольку свидетельства об ужасах советской жизни в таких инсталляциях Кабакова, как «Коммунальная кухня» (1991, Фонд Дины Верни, Музей Майоля, Париж), «Туалет» (1992, Городской музей современного искусства, Гент) и других, по факту уже первоначально



Ил. 3. Кабаков И. Красный вагон. 1991–1999. Инсталляция. 17×3,5×7 м. Гессенский государственный музей искусств и природы, Висбаден

Fig. 3. Kabakov I. Red Carriage. 1991–1999. Installation. 17×3.5×7 m. Hessian State Museum of Art and Nature, Vilsbibaden

показывались на Западе, автономное художественное высказывание в них оказывается достаточно сложно отделить от идеологических нарративов эпохи холодной войны, и возникает вопрос — является ли авангард для Кабакова идеологическим оппонентом, как «подстрекатель убого-коммунальной советской реальности» [Лазарева, 2023, с. 29], или скорее конкурентом за место в истории искусства?

По словам Юргена Хартена, «Запад только того и ждал, чтобы так называемый социалистический реализм... уступил наконец место тому самому модернизму, что так многообещающе начался с творчества Малевича и Татлина... <...> Однако потом, когда новое советское искусство вышло из подполья, оно — и исключения здесь только лишь подтверждали правило — точно так же не отвечало западному образу искомого авангарда» [Хартен, 1991, с. 8]. Конечно, «западный образ искомого авангарда» лишь отчасти определял пути развития советского искусства 1980-х, однако благодаря этому ожиданию художники сами стали идентифицировать себя как авангардистов, а в ряде случаев

посчитали необходимым каким-то образом соотноситься с авангардом в своей собственной практике — если не продолжить его многообещающее начинание, то подвести итог авангардного проекта.

И хотя самоидентификации себя в качестве авангарда во второй половине 1980-х прочно вошли в лексикон московского концептуализма [Лазарева, 2024, с. 294], поиск уместной интонации в отношении к авангарду оборачивался иронией, как в панибратской аббревиатуре «КлАва» основанного в 1987 году «Клуба авангардистов». К 1988 году относится появление термина «второй авангард», значение которого — уже почти исключительно маркетинговое, в попытке установить позитивную аффилиацию с успешным брендом «русский авангард» [см.: Лазарева, 2017].

С другой стороны, в эпоху перестройки авангард, действительно, вошел в моду и отвечал духу времени, которое находило в нем собственные созвучия: энергию переустройства, пафос общественных преобразований, ценности свободы, эксперимент с формами и видами искусства. Ярким примером этих проавангардных тенденций стали пересечения неофициальной сцены с рок-музыкой, в частности деятельность группы «Среднерусская возвышенность», феномен альтернативной моды, в котором принимали активное участие художники «новой волны» и в котором в том числе выполнялись реконструкции конструктивистской одежды, а также разного рода самоорганизации и в целом чрезвычайное оживление художественной жизни. Это двойственное отношение к авангарду, возникшее в 1980-е годы, которое можно выразить словами «авангард умер — да здравствует авангард!», с тех пор не возвращалось и в каком-то смысле было созвучно ситуации 1915 года, когда Маяковский объявил, что «футуризм умер как идея избранных», «но во всех вас он разлит наводнением» [Маяковский, 2009, с. 101].

Вместе с тем в искусстве 1980-х как будто не возникало идеи не просто занять передовой край художественных открытий (и концептуализм, и нью-вейв этому «продвинутому» пониманию искусства вполне отвечали), но произвести нечто столь же значимое по радикализму высказывания, то есть не просто вступить в ретроспективный диалог с авангардом, но встать вровень с историческим авангардом, каким-то образом *стать* авангардом. Именно эту амбицию воплотил

московский акционизм, хотя и удостоверившись в итоге в ее неосуществимости.

Стать авангардом

На рубеже 1980–1990-х годов авангард, причем не только русский, но и международный, включая дадаизм и сюрреализм, стал ролевой моделью московского акционизма, который пытался противостоять рафинированному интеллектуализму и герметичности московской концептуальной школы и постмодернистской вседозволенности нью-вейва. Показательно следующее высказывание художника, в конце 1980-х еще поэта Анатолия Осмоловского⁽¹⁵⁾ (род. 1969): «В круге Фурманного царила постмодернистская идея, что все уже было, все уже придумано и ничего нового не надо изобретать, нужно только правильно цитировать — то есть никакого [внутреннего] запроса на авангард там не было, от слова совсем. Более того, те люди, которые себя ассоциировали с авангардом, проваливались в архаичность — рисовали какие-то квадраты, кресты, а-ля Малевич. Я смотрел на это с абсолютным пренебрежением. <...> А наш пафос, если говорить про нашу группу человек из пяти-шести в конце 1980-х, заключался не в том, чтобы подражать Малевичу или Татлину, а в том, чтобы воскресить дух авангарда, и формы этого, естественно, должны были быть другие — никаких супрематических композиций никто даже не предполагал делать»⁽¹⁶⁾.

Такой «формой» оказался созвучный эпохе радикальных общественных потрясений брутальный жест. 10 ноября 1989 года в МГУ состоялся литературно-теоретический семинар «Терроризм и текст», на котором поэт и художник Дмитрий Пименов (род. 1970) выступил с докладом, позднее опубликованным в журнале «Радек». Текст Пименова открывал понимание авангарда в качестве мифа, с которым необходимо бороться, а именно — миф об авангарде должен быть разрушен через симуляцию авангардного поведения.

(15) Внесен Министерством юстиции РФ в список иностранных агентов.

(16) Анатолий Осмоловский* в личной беседе с автором, записанной 11 августа 2023 года.

«Под террором (2) (красным (3)) я подразумеваю любое действие, направленное (и достигающее цели) на разрушение буржуазного (4) мифа о вечной природе (Р. Барт “Миф сегодня”). <...> Авангарда никогда не было и еще нет; на протяжении восьмидесяти лет существовали различные направления (футуризм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и т.п.), чье существование в сфере Определяющего Сознания (4) (искусство, средства массовой информации) привило им некоторые объединяющие качества (агрессивный эпатаж, бурная деятельность). Это позволило буржуазии мифологизировать Авангард и вместе с ним Революцию. <...> Сейчас, когда направления, по сути, уже выдохлись, единственное средство бороться с этим мифом — полностью соответствовать ему, своим реальным существованием выворачивать миф наизнанку, абсурдизировать его (с точки зрения буржуев) и тем самым уничтожать. Сознание, которое получает МАНИФЕСТИРОВАННОЕ подтверждение мифа, вынуждено его лишиться» [Пименов, 1994, с. 76–77].

Алогичное средство борьбы с буржуазным мифом авангарда через выворачивание мифа наизнанку полным соответствием ему в своем реальном существовании открывало новый этап во взаимодействии с авангардом, радикально отличный от стратегий 1980-х.

Апелляция к опыту исторического авангарда стала ключевой в целом ряде индивидуальных художественных проектов Осмоловского*. В инсталляции «Леопарды врываюся в храм», показанной 5 марта 1992 года в галерее «Риджина» и открывавшей фестиваль «Анималистские проекты», художник представил огороженный вольер с живыми хищниками — тремя гепардами. Внизу, на уровне их глаз были размещены три портрета героев авангарда: Владимира Маяковского (слева), Андре Бретона (1896–1966) (в центре) и Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) (справа), — над каждым из которых располагался соответствующий холст. Размер и цвет холста должен был означать масштаб и политический «окрас» этих личностей: Маяковскому соответствовал красный холст размером со льва, Маринетти — черный холст размером с пантеру, а Бретону — холст в черно-красные полосы, размером с тигра. Название инсталляции отсылало к высказыванию Франца Кафки (1883–1924): «Леопарды врываюся в храм и выпивают до дна содержимое жертвенных сосудов, это повторяется снова и снова и в конце концов может быть

предусмотрено и становится частью обряда» [Российский акционизм, 2007, с. 82].

Негласно поставленный художником вопрос можно сформулировать следующим образом: возможно ли продолжение авангарда и не является ли радикальный жест сегодня обычной рутиной? Если ты молодой лев, как ворваться в храм искусства так, чтобы не стать предусмотренной частью обряда? Ответ на такой вопрос был неутешительным: критика не то что не стала вдаваться в политические оттенки исторических авангардов, но едва ли вообще отличала акционизм от концептуализма; так, рецензия в газете «Коммерсантъ» (9 марта 1992 года) вышла с заголовком «Концептуалисты мучают зверей». В контексте постмодернистской усталой осведомленности о навсегда ушедших героических эскападах авангарда такого рода жесты неизбежно воспринимались как «часть обряда». С другой стороны, завершающая анималистский фестиваль акция «Пятачок делает подарки» (11 апреля 1992 года), на которой куратор галереи Олег Кулик (род. 1961) выступил в роли художника, очевидно, могла бы дать ответ на вопрос об отвечающем духу времени радикальном жесте — разделка свиньи с бесплатной раздачей парного мяса посетителям вернисажа в полуголодной (из-за либерализации цен) Москве вызвала огромный общественный резонанс, на фоне которого и авангардисты, и леопарды выглядели слишком сложно.

Нечто не менее радикальное осуществляла в своих стенах организованная художниками галерея-сквот в Трехпрудном переулке, открывшаяся 5 сентября 1991 года выставкой «Милосердие» с просящими подающие нищими в качестве экспонатов. В 1992 году галерея осуществила ряд оммажей авангарду, реконструировав в своем пространстве экспозицию «Последней футуристической выставки 0,10» (Петроград, 1915–1916) по знаменитой фотографии [Карасик, 2007, с. 38], а также организовав 23 июля акцию «Футуристы выходят на Кузнецкий», повторив оригинальный жест Малевича и Алексея Моргунова (1884–1935) (но, видимо, не М.Ф. Ларионова (1881–1964), поскольку обошлось без раскраски лиц). Но если историческая прогулка по Кузнецкому произвела скандал на улице и резонанс в газетах, то в начале 1990-х годов социальная реальность была радикальнее рафинированного оммажа футуристам. По замечанию критика Андрея Ковалева, восемь участников акции в неуместных для жаркого летнего

дня костюмах не произвели на окружающих никакого впечатления: «Эпатировать публику не помогли даже спонтанные попытки хорового чтения футуристических манифестов. Обнаружив, что это вовсе не партия Жириновского, публика мирно и безразлично расходилась» [Российский акционизм, 2007, с. 91].

Дальнейшие траектории каждого из героев московского акционизма разворачивались в направлении все большей радикализации художественных жестов, неизбежно упирающихся в пределы художественной автономии.

12 сентября 1993 года в рамках российско-голландского фестиваля «Обмен/Exchange» состоялась знаменитая акция Осмоловского* «Путешествие Нецезиудика в страну Бробдингнегов»: с помощью предоставленной фестивалем техники художник забрался на плечо памятника Владимиру Маяковскому, буквально иллюстрируя крылатую фразу о карликах на плечах гигантов. В остроумной игре с масштабами Нецезиудик, альтер эго художника, был карликом в стране великанов, как и Гулливер, который был великаном только в стране лилипутов. «Заумное» имя Нецезиудик (на волапюк — «лишний») дало название «революционной конкурирующей программе», которая в том же году основала собственный печатный орган — журнал «Радек», названный в честь известного революционера, троцкиста и острослова, убитого в тюрьме Карла Радека (1885–1939).

Революционная поэтика была воспринята от русских футуристов, французских сюрреалистов, а также литераторов и теоретиков круга «Тель Кель»⁽¹⁷⁾ — в отличие от предыдущего поколения художников, по признанию Осмоловского*, они не были антисоветчиками. В первом номере «Радека» Осмоловский* опубликовал «Последний манифест», один из тезисов которого настаивал на возобновлении авангардного «наступления»: «Необходимо прекратить отступление (а последние тридцать лет авангард отступал, принимая на себя ответственность за навязываемые буржуазным сознанием мифологемы), прекратить

(17) Tel Quel («Тель Кель», фр. «Такой, какой есть») — французский авангардный литературный и теоретический журнал, основанный писателем Филиппом Соллерсом и издававшийся в 1960–1982 годах; в первые годы был трибуной движения «Нового романа», позднее — ключевым изданием французской структуралистской школы.

Ил. 4. Осмоловский А. Путешествие Нецезиудика в страну Бробдингнегов (Маяковский-Осмоловский). Сентябрь 1993. Перформанс. Триумфальная площадь, Москва

Fig. 4. Osmolovsky A. Necesiudik's Journey to the Land of Brobdingnagians (Mayakovsky-Osmolovsky). September 1993. Performance. Triumphal Square, Moscow



отступление, открыть глаза и уши и вступить в самое пекло» [Осмоловский*, 1994, с. 6].

Однако трагическое понимание, что авангард едва ли возможен не только в текущей культурной ситуации «после постмодернизма» (в 1990 году движение «Э.Т.И.» осуществило серию акций «После постмодернизма остается только орать»), но и в текущих общественно-политических обстоятельствах⁽¹⁸⁾, сообщало меланхолический оттенок попыткам Осмоловского* воскресить авангард. На выставке «Приказ по армии искусства» (1997, галерея XL, Москва) художник, сидя под потолком за партией, печатал на машинке абсурдные приказы деятелям современного искусства, которые едва ли кто-то воспринимал

(18) Многие художественные проекты А. Осмоловского* отзывались на политические события — расстрел Белого дома (1993), Первая чеченская война (1994–1996) и др.

всерьез: к примеру, Кабакову был дан приказ «Получить президентскую премию и умереть». Кризис авангардного жеста на территории искусства был очевиден, и Осмоловский* вернулся к уличному искусству и коллективному прямому действию⁽¹⁹⁾.

Авдей Тер-Оганьян (род. 1961), лидер галереи-сквота в Трехпрудном переулке и инициатор мемориального выхода на Кузнецкий, в том же 1997 году, самоиронично следуя примеру Малевича и Филонова, решил посвятить себя педагогике и основал «Школу авангардизма» — образовательный проект художественно-симулятивного характера. Учениками школы стали друзья его сына — молодые люди, даже не стремившиеся стать художниками. В начале 1998 года в мастерской Тер-Оганьяна состоялась серия акций «Вон из искусства!», в которых ученики «Школы авангардизма» должны были под видеозапись ниспровергать пришедших в мастерскую «классиков» современного искусства, как бы отрабатывая прием авангардистского «бросания» с корабля современности. Подвергнуться этому испытанию добровольно согласились многие авторитеты московской арт-сцены. Это пародийное обучение авангардизму через методичное повторение приемов авангарда включало и критику современного арт-процесса, в частности протекционизма и дружеской коррупции. Таким образом, московский акционизм подтверждал верность радикальному проекту авангарда и вместе с тем констатировал невозможность его продолжения в современной реальности.

Вероятно, самым радикальным ответом на эту задачу оказалась акция без названия (4 января 1997) Александра Бренера (род. 1957) — нападение на картину Малевича «Супрематизм» (1920–1927) в Городском музее Амстердама (Стеделейкмузеум), представленное как иконоборческий жест. Бренер зеленым спреем нарисовал знак доллара поверх белого креста на сером фоне на картине Малевича, через него обвиняя авангард в целом в предательстве своих идеалов, коммерциализации и музеефикации.

На судебном заседании художник заявил: «Учреждения, имеющие дело с искусством, не заслуживают уважения. Они зависят от элиты,

(19) В свою очередь, пределы уличного активизма стали очевидны в ходе акции «Против всех» (1999, трибуна мавзолея В.И. Ленина, Красная площадь, Москва).

Ил. 5. Бюхель К. Монте ди Пьета. 2024. Фонд Прада, Венеция. Фрагмент инсталляции с репродукцией документации акции Александра Бренера. Фотография Е. Лазаревой

Fig. 5. Büchel C. Monte di Pietà. 2024. Fondazione Prada, Venice. Installation detail with a reproduction of the documentation for Alexander Brener's performance. Photograph by E. Lazareva



определяющей успех произведения. Я думал, что искусство XX века открыто, однако эта культура закрыла его — оно больше не принадлежит человеку. Существующий мир культуры невелик, но для меня важна идея демократической культуры. Любой человек с улицы мог проделать то же самое, что и я. Таким образом можно выразить свое отношение к этой закрытой культуре. Все знают, что подразумевается под знаком доллара. Доллар противоположен культуре. Малевич хотел изменить мир при помощи искусства. Однако сейчас он превратился всего-навсего в коммерческий продукт. Я — поэт. Я сочиняю стихи, пишу статьи. Вообще-то, я поэт, придерживающийся социальных традиций. И совершенный поступок для меня очень важен. Это как крик. Границы искусства очень строги. Искусство символично. Искусство не может быть преступлением против людей. И я не согласен с тем, чтобы мои действия связывали с насилием. Это был поступок художника, я не перешел границу. <...> Культура сейчас переживает

кризис, сравнимый с величайшей катастрофой XX века — Второй мировой войной. Искусство пребывает в таком же состоянии. Мы слышим голоса лишь тех, кто создает машины или состоит в мафиозных структурах. Но я являюсь частью культуры с человеческим голосом» [Российский акционизм, 2007, с. 256].

Приняв во внимание «деструктивную» традицию в истории культуры и фигуры Диогена, Герострата, Д.А.Ф. де Сада, Артюра Рембо, Антонена Арто и Ги Дебора в качестве предтеч Бренера, суд в феврале 1997 года приговорил художника к пяти месяцам заключения и оплате реставрации картины⁽²⁰⁾. И поскольку в правовом поле этот вопрос был закрыт, историк искусства может поразмыслить о том, удачна ли эта акция как художественный жест, если судить о ней по гамбургскому счету, то есть с позиций радикального авангарда, допустив в качестве мысленного эксперимента идею, что в конце XX века он вообще возможен.

Любопытно, что Виктор Агамов-Тупицын, в прошлом атаковавший Музей Соломона Гуггенхайма (1981) с требованием остановить коммерциализацию русского авангарда, в своем размышлении об акции Бренера разворачивал довольно обстоятельную аргументацию, резюмировать которую можно следующим образом: переходя из рук в руки, произведение искусства обретает цену, выражаемую в денежных знаках, при этом его символическая ценность зависит от нашего отношения к музею — признаем ли мы его «жреческой» или светской институцией, соответственно, считаем ли, что музей сохраняет символический ингредиент искусства, либо упраздняет его. В этой интерпретации Бренер выступает агентом «кланово-племенных, тотемных традиций», восставших против «узурпации» символического. «Но “сакральный путь” Бренера, — пишет Тупицын, — путь индивида... тогда как символический порядок... опосредован психосоматикой коллективного тела. Поэтому всякий, кто выступает против конвертируемости символических ценностей в знаковые (например, денежные), должен согласовывать меру трансгрессии с себе

(20) Обсуждая эту акцию, многие авторы считают важным упомянуть, что изначально акция планировалась в Нью-Йорке, однако перспектива более жесткого наказания в США и, напротив, мягкость нидерландских законов склонила автора к выбору Стеделейк-музеума [Тупицын, 1998, с. 200; Кудрявцева, 2017, с. 315].

подобными, действовать с их согласия, в соответствии с кланово-племенным консенсусом и т.п. Действия Бренера не были санкционированы коллективным телом, поэтому их следует квалифицировать как индивидуалистские, а значит — противоречащие символу веры символического порядка» [Тупицын, 1998, с. 201].

В этой интерпретации настораживает нарочитая архаизация всего, что противостоит коммерции, в частности символическая ценность искусства отождествляется с тотемной традицией, от лица которой дано говорить только коллективным телам, но не индивидам. И далее: «Многим ясно, что музей — это хорошо освещенный сейф, что в число его функций — помимо презервации культуры — входит и ее подавление и что именно в музее, несмотря на “свободный” доступ к произведениям искусства, мы ощущаем всю бездну отчуждения от них. Непонятно одно: неужели без Бренера и ему подобных мы не в состоянии осознать серьезность и неотложность всех этих проблем?» [Тупицын, 1998, с. 201].

Вопрос, конечно, риторический. Вместе с тем по прошествии четверти века с «героических» дней московского акционизма эта акция Бренера представляется радикальным и отчаянным жестом на грани искусства, который подтверждает исключительную сложность задачи соответствовать радикализму исторического авангарда, оставаясь при этом на территории искусства. Однако этот жест «на грани» тем не менее все-таки остался на территории искусства и уже вписан в его историю. Подтверждение этому факту — то, что «доллар Бренера», как и «Черный квадрат», постоянно фигурирует в работах других художников — к примеру, в недавней масштабной инсталляции Кристофера Бюхеля (род. 1966) «Монте ди Пьета» (2024, Фонд Прада, Венеция).

Заключение

Подводя итог, можно сказать, что русский авангард для искусства 1980-х и 1990-х годов не был живой традицией: его движение было прервано, наследие рассеяно, а образ утрирован и искажен. Вместе с тем в нем, как в зеркале, пытались узнать себя, с ним устанавливали родственные (и потому подчас травматичные) связи, его хоронили и воскрешали, признавали мертвым и вечно живым.

Специфика рассмотренного периода в сравнении с предыдущим и последующим обусловлена тем, что именно в этот момент русский авангард вошел в мировой художественный канон. Свершилась его музеефикация, так что приверженность поставленным авангардом задачам перестала быть чем-то вроде тайного служения, но стала одной из художественных стратегий. При этом сам итог авангардного проекта оказался проблематичным уже не только в силу его идеологической начинки, но и в свете победы арт-рынка и музея как гарантов автономии искусства.

Символические похороны авангарда, предпринятые художниками в ряде посвящений и оммажей иконе авангарда, «Черному квадрату», помимо намека на отцеубийство, содержали момент апроприации, вступления в наследство, предвосхитив последующую стратегию легитимации собственного места в истории искусства через авангард.

В этом смысле «диалог» с авангардом все меньше носил незаинтересованный, чисто эстетический характер, а попытки продолжить авангардный проект требовали предельной радикализации художественных жестов и неизбежно упирались в пределы художественной автономии. Так что в контексте постмодернистской усталой осведомленности о навсегда ушедших временах авангарда такого рода жесты обнаруживали меланхолию и отчаяние.

В нулевые цитат из авангарда и отсылок к нему, в том числе в круге московской концептуальной школы, стало еще больше, а в десятилетия — наследие авангарда оказалось востребовано новыми поколениями художников, актуализировавших в нем совершенно другие идеи и концепции, не давая духам авангарда успокоиться и призывая их снова и снова.

Список литературы:

1. Абалакова Н., Жигалов А. Дети войны — крестники оттепели — заложники «перестройки». ТОТАРТ. Опыт путешествия во времени // Абалакова Н., Жигалов А. ТОТАРТ: Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998. С. 153–157.
2. Агамов-Тупицын В. Круг общения. М.: Ad Marginem, 2013. 288 с.
3. Агамов-Тупицын В., Монастырский А. Тет-а-тет: переписка, диалоги, интерпретация, фактография. Вологда: Издательство Германа Титова, 2013. 408 с.
4. Алексеев Н. Ряды памяти. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с.
5. Андреева Е. Тимур. «Врать только правду!». СПб.: Амфора, 2007. 528 с.
6. Андреева Е. Ю. Новый театр «Новых художников» и русский авангард // Художественная культура. 2022. № 3. С. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>.
7. Борис Турецкий, 1928–1997: Живопись, объекты, графика из коллекции Государственной Третьяковской галереи, из собрания семьи художника и частных коллекций: Каталог выставки / Авт. текстов Е.А. Барабанов и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2003. 68 с.
8. Бюргер П. Конец авангарда // База. 2010. № 1. С. 11–17.
9. Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
10. Дом приемов // Costakiscollection.com. URL: <https://costakiscollection.com/ru/articles/aiUM03ouidt3PVWmwoHl> (дата обращения 05.05.2025).
11. Гробман М. Мы — левые! // Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 52–68.
12. Гройс Б. Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // Московский концептуализм / Сост. Екатерина Деготь, Вадим Захаров. № 15–16. М.: Книги WAM, 2005. С. 332–342.
13. Захаров В. Метод Шивы: архив, коллекция, издательство, художник // Коллекция и архив Вадима Захарова. М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
14. Интервью с Виктором Пивоваровым и Миленой Славичкой // Московский концептуализм: Начало / Сост. Юрий Альберт. Нижний Новгород: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. С. 131–141.
15. Кабаков И. В будущее возьмут не всех // А — Я. 1983. № 5. С. 34–35.
16. Карасик И. Приключения «Черного квадрата» // Приключения «Черного квадрата»: Книга-альбом / Авт.-сост. И. Карасик, авт. ст. Т. Горячева, И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2007. С. 29–39.
17. Коллекция и архив Вадима Захарова. М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
18. Кудрявцева Е. Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата». М.: Новое литературное обозрение, 2017. 416 с.
19. Лазарева Е. Второй авангард: к вопросу о терминологии // И после авангарда — авангард: Сборник статей / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2017. С. 91–104.

- 20 Лазарева Е. Ускользание-но-сотрудничество // Художественный журнал. 2023. № 123. С. 26–31.
- 21 Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>.
- 22 Малевич К. Супрематизм // Каталог Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М.: Типография Т-ва Кушнерова, 1919. С. 14–15.
- 23 Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и ком. А.С. Шатских. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929 / Публ., сост., подгот. текстов и ком. А.С. Шатских; раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)» А.Д. Сарабьянов. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.
- 24 Маяковский В. Капля дегтя // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 99–101.
- 25 Москва — Нью-Йорк / Сост. Виктор Тупицын, Маргарита Тупицына. № 21. М.: Книги WAM, 2006. 264 с.
- 26 Московский концептуализм / Сост. Екатерина Деготь, Вадим Захаров. № 15–16. М.: Книги WAM, 2005. 416 с.
- 27 Новые художники / Ред.-сост. Екатерина Андреева, Нелли Подгорская. М.: Maier, 2012. 304 с.
- 28 Осмоловский А.* Нецезиудик. 1993 год (последний манифест) // Радек. 1994. № 1. С. 3–13.
- 29 Перформансы русских художников в Нью-Йорке // А — Я. 1982. № 4. С. 12.
- 30 Пивоваров В. Разбитое зеркало // Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. [Без пагинации].
- 31 Пименов Д. Терроризм и текст // Радек. 1994. № 1. С. 76–77.
- 32 Российский акционизм 1990–2000 / Сост. Андрей Ковалев. № 28–29. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
- 33 TOTART: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. М.: Maier, 2012. 288 с.
- 34 TOTART: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Белый куб // Conceptualism.letov.ru. URL: <https://conceptualism.letov.ru/TOTART/white-cube.html> (дата обращения 05.05.2025).
- 35 Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с критиками, художниками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. 348 с.
- 36 Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. 206 с.
- 37 Хартен Ю. Восемь печатей в паспорте, или «Там чудеса, там леший бродит» // Советское искусство около 1990 года / [Konzeption]: Jürgen Harten. Köln: DuMont, 1991. С. 5–15.
- 38 Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art Center, 2017. 504 с.
- 39 Цвирнер Д. Между желанием сохранять и необходимостью скрываться // Коллекция и архив Вадима Захарова. М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
- 40 Чернышов М. На рубеже пятидесятых и шестидесятых // Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 192–204.
- 41 Эдуард Штейнберг. Опыт монографии / Сост. Г. Маневич. М.: Art Mif Publishers, 1992. 219 с.
- 42 Gray C. The Great Experiment: Russian Art: 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. 326 p.
- 43 Malevich K. S. Essays on Art / Transl. by X. Glowacki-Prus, A. McMillin; ed. by T. Andersen. Vol. 1: 1915–1928. Copenhagen: Borgen, 1968. 258 p.
- 44 Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934 / Ed. and transl. by John E. Bowlit. New York: The Viking Press, 1976. 360 p.
- 45 Shadowa L. Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. 372 s.
- 46 Toporišič T. Deconstructive Readings of the Avant-Garde Tradition in Post-Socialist Retro-Avant-Garde Theatre // The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange / Ed. by Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru and Benedikt Hjartarson. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. P. 158–166. (European Avant-garde and Modernism Studies; vol. 3).

References:

- 1 Abalakova N., Zhigalov A. Deti voiny — krestniki ottepeli — zalozhniki «perestroiki». TOTART. Opyt puteshestviya vo vremeni [Children of War — Godchildren of the Thaw — Hostages of “Perestroika”. TOTART. Experience of Time Travel]. Abalakova N., Zhigalov A. *TOTART: Russkaya ruletka* [TOTART: Russian Roulette]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998, pp. 153–157. (In Russian)
- 2 Agamov-Tupitsyn V. *Krug obshcheniya* [Social Circle]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 288 p. (In Russian)
- 3 Agamov-Tupitsyn V., Monastyrsky A. *Tet-a-tet: perepiska, dialogi, interpretatsiya, faktografiya* [Tete-a-tete: Correspondence, Dialogues, Interpretation, Factography]. Vologda, Izdatel'stvo Germana Titova Publ., 2013. 408 p. (In Russian)
- 4 Alekseev N. *Ryady pamyati* [Rows of Memory]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 512 p. (In Russian)
- 5 Andreeva E. *Timur. “Vrat' tol'ko pravdu!”* [Timur. “Lie Only the Truth!”]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007. 528 p. (In Russian)
- 6 Andreeva E. Yu. Novyi teatr “Novykh khudozhnikov” i russkii avangard [New Theater of “New Artists” and the Russian Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>. (In Russian)
- 7 Boris Turetsky, 1928–1997: Zhivopis', ob'ekty, grafika iz kolektsii Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei, iz sobraniya sem'i khudozhnika i chastnykh kolektsii: Katalog vystavki [Boris Turetsky, 1928–1997: Painting, Objects, Graphics from the Collection of the State Tretyakov Gallery, from the Collection of the Artist's family and Private Collections: Exhibition Catalog], texts auth. E.A. Barabanov et al. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2003. 68 p. (In Russian)
- 8 Byurger P. Konets avangarda [The End of the Avant-garde]. *Baza*, 2010, no. 1, pp. 11–17. (In Russian)
- 9 Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy. [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s — 1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 560 p. (In Russian)
- 10 Dom priemov [Reception House]. *Costakiscollection.com*. Available at: <https://costakiscollection.com/ru/articles/alUM03ouidt3PVWmwoHI> (accessed 05.05.2025) (In Russian)
- 11 Grobman M. My — levey! [We Are Leftists!] *Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy*. [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s — 1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 52–68. (In Russian).
- 12 Grois B. Ekhzistentsial'nye predposylki kontseptual'nogo iskusstva [Existential Prerequisites for Conceptual Art]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov, no. 15–16. Moscow, Knigi WAM Publ., 2005, pp. 332–342. (In Russian)
- 13 Zakharov V. Metod Shivy: arkhiv, kollektsiya, izdatel'stvo, khudozhnik [Shiva's Method: Archive, Collection, Publishing House, Artist]. *Kollektsiya i arkhiv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009, no pag. (In Russian)
- 14 Interv'yu s Viktorom Pivovarovym i Milenoi Slavitskoi [Interview with Viktor Pivovarov and Milena Slavitskaya]. *Moskovskii kontseptualizm: Nachalo* [Moscow Conceptualism: The Beginning], comp. Yu. Albert. Nizhnii Novgorod, Privolzhskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva Publ., 2014, pp. 130–141. (In Russian)
- 15 Kabakov I. V budushchee voz'mut ne vsekh [Not Everyone Will Be Taken into the Future]. *A — Ya*, 1983, no. 5, pp. 34–35. (In Russian)
- 16 Karasik I. Priklucheniya “Chernogo kvadrata” [The Adventures of *The Black Square*]. *Priklucheniya “Chernogo kvadrata”: Kniga-al'bom* [The Adventures of *The Black Square*: Book-Album], comp. I. Karasik, articles auth. T. Goryacheva, I. Karasik. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2007, pp. 29–39. (In Russian)
- 17 *Kollektsiya i arkhiv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009. No pag. (In Russian)
- 18 Kudryavtseva E. *Kazimir Malevich: metamorfozy “Chernogo kvadrata”* [Kazimir Malevich: Metamorphoses of *The Black Square*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 416 p. (In Russian)
- 19 Lazareva E. Vtoroi avangard: k voprosu o terminologii [The Second Avant-garde: On the Issue of Terminology]. *I posle avangarda — avangard: Sbornik statei* [And after the Avant-garde — the Avant-garde: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2017, pp. 91–104. (In Russian)
- 20 Lazareva E. Uskol'zanie-no-sotrudnichestvo [Escape-But-Collaboration]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2023, no. 123, pp. 26–31. (In Russian)
- 21 Lazareva E.A. Moskovskii kontseptualizm v monologe s avangardom [Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>. (In Russian)
- 22 Malevich K. Suprematizm [Suprematism]. *Katalog Desyatoi Gosudarstvennoi vystavki “Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm”* [Catalog of the Tenth State Exhibition “Non-objective Creativity and Suprematism”]. Moscow, Tipografiya T-va Kushnereva Publ., 1919, pp. 14–15. (In Russian)
- 23 Malevich K.S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm [From Cubism and Futurism to Suprematism. New Painterly Realism]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, comp., texts prep., and com. A.S. Shatskikh. Vol. 1: Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty, 1913–1929 [Articles, Manifestos, Theoretical Writings and Other Works, 1913–1929], publ., comp., texts prep., and com. A.S. Shatskikh, section “Articles in *The Anarchy* Newspaper (1918)” A.D. Sarabyanov. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 35–55. (In Russian)
- 24 Mayakovskiy V. Kaplya degtya [A Drop of Tar]. *Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniya* [Russian Futurism: Poems. Articles. Memories], comp. V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov. St. Petersburg, Poligraf Publ., 2009, pp. 99–101. (In Russian)
- 25 *Moskva — N'yu-Iork* [Moscow — New York], comp. Viktor Tupitsyn, Margarita Tupitsyna, no. 21. Moscow, Knigi WAM Publ., 2006. 264 p. (In Russian)
- 26 *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov, no. 15–16. Moscow, Knigi WAM Publ., 2005. 416 p. (In Russian)
- 27 *Novye khudozhniki* [The New Artists], comp. Ekaterina Andreeva, Nelli Podgorskaya. Moscow, Maier Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 28 Osmolovsky A.* Netseziudik. 1993 god (poslednii manifest) [Netseziudik. 1993 (Last Manifesto)]. *Radek*, 1994, no. 1, pp. 3–13. (In Russian)
- 29 Performansy russkikh khudozhnikov v N'yu-Iorke [Russian Artists Performe in New York]. *A — Ya*, 1982, no. 4, p. 12. (In Russian)
- 30 Pivovarov V. Razbitoe zerkalo [Broken Mirror]. Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, no pag. (In Russian)

- 31 Pimenov D. Terrorism i tekst [Terrorism and Text]. *Radek*, 1994, no. 1, pp. 76–77. (In Russian)
- 32 *Rossiiskii aktsionizm 1990–2000* [Russian Actionism 1990–2000], comp. Andrei Kovalev, no. 28–29. Moscow, Knigi WAM Publ., 2007. 416 p. (In Russian)
- 33 *TOTART: Natal'ya Abalakova, Anatolii Zhigalov* [TOTART: Natalia Abalakova, Anatoly Zhigalov]. Moscow, Maier Publ., 2012. 288 p. (In Russian)
- 34 TOTART: Natal'ya Abalakova, Anatolii Zhigalov. Belyi kub [TOTART: Natalia Abalakova, Anatoly Zhigalov. White Cube]. *Conceptualism.letov.ru*. Available at: <https://conceptualism.letov.ru/TOTART/white-cube.html> (accessed 05.05.2025). (In Russian)
- 35 Tupitsyn V. *"Drugoe" iskusstva. Besedy s kritikami, khudozhnikami, filosofami: 1980–1995 gg.* [The "Other" of Art. Conversations with Critics, Artists, Philosophers: 1980–1995]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 348 p. (In Russian)
- 36 Tupitsyn V. *Kommunal'nyi (post)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XX veka* [Communal (Post)modernism. Russian Art of the Second Half of the 20th Century]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998. 206 p. (In Russian)
- 37 Harten J. Vosem' pechatei v pasporte, ili "Tam chudesa, tam leshii brodit" [Eight Stamps in a Passport, or "There Are Miracles, There the Devil Roams"]. *Sovetskoe iskusstvo okolo 1990 goda* [Soviet Art around 1990], konzeption Jürgen Harten. Köln, DuMont, 1991, pp. 5–15. (In Russian and German)
- 38 Khlobystin A. *Shizorevolutsiya. Ocherki peterburgskoi kul'tury vtoroi poloviny XX veka* [Schizorevolution. Essays on St. Petersburg Culture of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, Borey Art Center Publ., 2017. 504 p. (In Russian)
- 39 Tsvirner D. Mezhdru zhelaniem sokhranyat' i neobkhodimost'yu skryvat'sya [Between the Desire to Preserve and the Need to Hide]. *Kollektsiya i akhriv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009, no pag. (In Russian)
- 40 Chernyshov M. Na rubezhe pyatidesyatykh i shestidesyatykh [At the Turn of the Fifties and Sixties]. *Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy* [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s – 1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 192–204. (In Russian)
- 41 *Eduard Shteinberg. Opyt monografii* [Eduard Steinberg. Experience of a Monograph], comp. G. Manevich. Moscow, Art Mif Publishers Publ., 1992. 219 p. (In Russian)
- 42 Gray C. *The Great Experiment: Russian Art: 1863–1922*. London, Thames & Hudson, 1962. 326 p.
- 43 Malevich K. S. *Essays on Art*, transl. X. Glowacki-Prus, A. McMillin, ed. T. Andersen. Vol. 1: 1915–1928. Copenhagen, Borgen, 1968. 258 p.
- 44 *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*, ed. and transl. John E. Bowlt. New York, The Viking Press, 1976. 360 p.
- 45 Shadowa L. *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1978. 372 p.
- 46 Toporišič T. Deconstructive Readings of the Avant-Garde Tradition in Post-Socialist Retro-Avant-Garde Theatre. *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, eds. Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru and Benedikt Hjartarson. Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, pp. 158–166. (European Avant-garde and Modernism Studies; vol. 3).

УДК 7.071.1

ББК 72

Лукина (Аминова) Галима Ураловна

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

Хутарев-Гарнишевский Владимир Владимирович

Кандидат исторических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин, Московский государственный институт культуры, 141406, Россия, Московская обл., Химки, ул. Библиотечная, 7
 ORCID ID: 0000-0001-9218-0739
 ResearcherID: AIA-2092-2022
 w.hutarew@gmail.com

Ключевые слова: воспоминание о композиторе, Н.П. Вишняков, С.И. Танеев, биография музыканта, дом С.И. Танеева по Малому Власьевскому переулку в Москве

Лукина (Аминова) Галима Ураловна,
 Хутарев-Гарнишевский Владимир Владимирович

С.И. Танеев глазами домовладельца. Воспоминания Н.П. Вишнякова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-520-547

Для цит.: Лукина (Аминова) Г.У., Хутарев-Гарнишевский В.В.

С.И. Танеев глазами домовладельца. Воспоминания Н.П. Вишнякова // Художественная культура. 2025. № 4. С. 520-547.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-520-547>

For cit.: Lukina (Aminova) G.U., Khutarev-Garnishevsky V.V.

S.I. Taneyev Through the Eyes of a Landlord. Memoirs of N.P. Vishnyakov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 520-547
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-520-547> (In Russian)

Lukina (Aminova) Galima U.

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

Khutarev-Garnishevsky Vladimir V.

PhD (in History), Associate Professor of the Department of General Humanitarian Disciplines, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotchnaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-9218-0739
 ResearcherID: AIA-2092-2022
 w.hutarew@gmail.com

Keywords: memoirs about the composer, N.P. Vishnyakov, S.I. Taneyev, musician's biography, S.I. Taneyev's House in Maly Vlasievsky Lane, Moscow

**Lukina (Aminova) Galima U.,
 Khutarev-Garnishevsky Vladimir V.**

S.I. Taneyev Through the Eyes of a Landlord. Memoirs of N.P. Vishnyakov

Abstract. For the first time, unique archival material is being published — the memoirs of N.P. Vishnyakov (1844–1927) about S.I. Taneyev (1856–1915), a Russian composer, teacher, scholar, and an outstanding figure of Russian musical culture. The handwritten original was discovered in the Central State Archive of the City of Moscow, where *The Autobiographical Notes* of N.P. Vishnyakov, the landlord of a wing in Maly Vlasievsky Lane where Taneyev spent the last years of his life, are preserved. In comparison with the well-known memoirs of Taneyev's other contemporaries, the authors of the preface to Vishnyakov's memoirs note the polemical character of certain passages. However, this does not diminish the strong impression that the memoirs leave on the reader.

The publication aims to make this rare material accessible and to recreate a vivid portrait of Sergei Ivanovich through the descriptions of his contemporary.

Аннотация. Впервые публикуется уникальный архивный материал — воспоминания Н.П. Вишнякова (1844–1927) о С.И. Танееве (1856–1915), русском композиторе, педагоге, ученом, выдающемся деятеле русской музыкальной культуры. Рукописный оригинал обнаружен в Центральном государственном архиве города Москвы, где хранятся «Автобиографические заметки» Н.П. Вишнякова, домовладельца флигеля по Малому Власьевскому переулку, в котором Танеев жил последние годы жизни. Сравнивая с известными воспоминаниями других современников Танеева, авторы предисловия к публикации воспоминаний Вишнякова отмечают полемичность некоторых моментов в его изложении. Однако это не отменяет того сильнейшего впечатления, которое воспоминания оставляют у читателя.

Публикация осуществляется ради доступности этого раритетного материала и для воссоздания с помощью описаний современника живого образа Сергея Ивановича.

Предисловие

Изучая творческие биографии мастеров искусства, исследователи обращаются прежде всего к документальным источникам, которые позволяют максимально точно восстановить даты, события, жизненные обстоятельства, знаменательные встречи, повлиявшие на творческий поиск, рождение художественного замысла, становление стиля и т.д.

Помимо дневников, писем, личных записок, несомненную историческую ценность представляют воспоминания современников. Они не только дают возможность реконструировать прошлое, достоверно восстановить ход событий, но и рельефнее любого документа, живее и полнее представить облик, его портрет.

В отношении Сергея Ивановича Танеева (1856–1915) известно множество мемуарных зарисовок и свидетельств композиторов, музыкальных критиков, исполнителей, его учеников, большинство из которых написаны сразу после кончины композитора и опубликованы. Наиболее известные воспоминания принадлежат А.В. Александрову, Е.В. Богословскому, П.И. Васильеву, Ф.А. Гартману, А.Ф. Гедике, А.Б. Гольденвейзеру, А.Т. Гречанинову, В.Г. Каратыгину, Н.Д. Кашкину, Ю.Н. Померанцеву, С.В. Рахманинову, Л.Л. Сабанееву, З.Ф. Савёловой, М.И. Чайковскому, К.Р. Эйгесу, Ю.Д. Энгелю. Однако поскольку круг общения Танеева был очень широкий, его имя упоминается в мемуарной литературе не только музыкантов. Напомним хотя бы о первой книге мемуарной трилогии Андрея Белого (конец 1920-х — начало 1930-х годов), «На рубеже двух столетий», где он вспоминает: «...маленький танеевский особняк в Обуховом переулке: долгое время в нем жили два брата: композитор, Сергей Иванович, и адвокат, Владимир Иванович; вынося за скобку общую чудачливость, по-разному проявляемую, они были полной противоположностью друг другу: худой, бледный, русский, мрачный, злопамятный Владимир Иванович и полный, розовый, почти чернобородый, незлобивый и рассеянный весельчак Сергей Иванович, ушедший в музыку, которую брат ненавидел: не мог выносить. <...> Сергей Иванович сильно побаивался крутоватого и его не щадившего брата, пока не перебрался от него в Гагаринский переулок, где я у него позднее бывал...» [Белый, 1989, с. 158]. А. Белый здесь имеет в виду переезд композитора в апреле



Ил. 1. Вид на Малый Власьевский переулок с Гагаринского переулка, Москва. Первый дом справа — флигель усадьбы Н.П. Вишнякова, где жил С.И. Танеев. Начало XX века. Фото. Коллекция Э.В. Готье-Дюфайе. Источник: Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, номер по КП (ГИК): ГНИМА ОФ-94/1711

Fig. 1. View of Maly Vlasievsky Lane from Gagarin Lane, Moscow. The first house on the right is the wing of the estate of N.P. Vishnyakov, where S.I. Taneev lived. Beginning of the 20th century. Photo. Collection of E.V. Gautier-Dufayet. Source: A.V. Shchusev State Scientific Research Museum of Architecture, no. GNIMA OF-94/1711

1904 года в одноэтажный флигель с резными наличниками в усадьбе Н.П. Вишнякова⁽¹⁾, расположенного на углу Гагаринского и Малого Власьевского переулков⁽²⁾.

Предлагаемый вниманию читателя уникальный документ — неопубликованные мемуары Николая Петровича Вишнякова (1844–1927), домовладельца этого известного многим музыкантам флигеля⁽³⁾, в котором Танеев жил до самой смерти.

- (1) Основное здание усадьбы сооружено в 1817 году по заказу полковника Я.А. Казаринова. В середине XIX века и в 1877 году усадьба была перестроена. В 1903 году сделаны пристройки по проекту архитектора Михаила Андреевича Фелькнера.
- (2) Современный адрес: Москва, Пречистенка, Малый Власьевский переулок, дом 2/18, строение 3 (Гагаринский переулок, дом 18/2, строение 3).
- (3) Москва, Малый Власьевский переулок, дом 2. Это последний адрес С.И. Танеева. Дом площадью 100 квадратных метров состоял из семи комнат, две из которых выполняли функцию кабинета. После революции флигель переделали в коммунальную квартиру.



Ил. 2. Н.П. Вишняков с супругой Анной Васильевной Вишняковой (рожд. Каретниковой). Алупка. Начало XX века. Фото. Источник: ЦГА Москвы. Ф. 1334. Оп. 1. Д. 525. Л. 15

Fig. 2. N.P. Vishnyakov with his wife Anna Vasilyevna Vishnyakova (born Karetnikova). Alupka. Beginning of the 20th century. Photo. Source: The Central State Archive of the City of Moscow, f. 1334, inv. 1, fol. 525, l. 15

Н.П. Вишняков — выходец из старомосковской купеческой семьи, выпускник Московского университета, крупный предприниматель, выдающийся деятель московского городского самоуправления, в течение нескольких десятилетий избирался гласным Московской городской думы разных созывов [Вишняков, 1905]. Он был известным в России и Европе ученым-геологом, собрал крупную коллекцию минералов и ископаемых, которая находится в Геологическом музее МГУ, состоял попечителем Третьяковской галереи; придерживался праволиберальных политических взглядов, дружил с А.И. и Н.И. Гучковыми⁽⁴⁾, организовывал предвыборную кампанию партии октябристов в Москве.

(4) Александр Иванович Гучков (1862–1936) и Николай Иванович Гучков (1860–1935) — представители династии московских купцов, промышленников и общественных деятелей.

Эпистолярное наследие Вишнякова значительно: он оставил после себя дневник «Автобиографические заметки», охватывающий 1872–1918 годы, записные книжки, обширную деловую и личную переписку с выдающимися людьми своего времени: московскими городскими головами Н.И. Астровым, Н.И. Гучковым, Н.А. Алексеевым, депутатами, политиками, промышленниками, градоначальниками, сенаторами, меценатом и создателем театрального музея А.А. Бахрушиным, основателем Пушкинского музея И.В. Цветаевым. Наибольшую известность получили его «Материалы по истории русского политического режима» и шеститомник «Думские воспоминания и впечатления», описывающий историю и работу Московской городской думы за 1897–1918 годы⁽⁵⁾. Рукописи, письма и дневники Вишнякова хранятся в пяти архивохранилищах Московского региона: в его личных фондах в Центральном государственном архиве города Москвы, в Российском государственном архиве литературы и искусства, в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в Отделе рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, а также в Московской губернской универсальной библиотеке в городе Пушкино [Хутарев-Гарнишевский, 2024, с. 273–275].

Как пишет Вишняков, знаком с Танеевым он был уже в 1880-е годы, когда Сергей Иванович возглавлял консерваторию⁽⁶⁾. Но только проживая почти одиннадцать лет под одной крышей, в разных зданиях единой городской усадьбы⁽⁷⁾, Вишняков и Танеев, если не сдружились, то начали близко общаться. Это был период, когда композитор покинул — в знак протеста против консервативных методов руководства — консерваторию (1905)⁽⁸⁾, и освобождение от директорской деятельности дало возможность Сергею Ивановичу заниматься

(5) Работы Вишнякова признаны исследователями истории Москвы как уникальный источник по истории общественно-политической, культурной и экономической жизни города конца XIX — начала XX века.

(6) С.И. Танеев возглавлял Московскую консерваторию с 1885 по 1889 год.

(7) Основное здание усадьбы сооружено в 1817 году по заказу полковника Я.А. Казаринова. В середине XIX века и в 1877 году усадьба была перестроена. В 1903 году сделаны пристройки по проекту архитектора Михаила Андреевича Фелькнера. С.И. Танеев жил в одной из них, в одноэтажном флигеле с резными наличниками.

(8) 4 марта 1905 года в № 60 «Русских ведомостей» опубликована статья Танеева «Московская Консерватория и ее управление (письмо в редакцию)».

и сочинительством, и исследованием полифонии. Именно тогда он завершил фундаментальный научный труд «Подвижной контрапункт строгого письма» (1906), написал квинтет (с двумя альтами, 1904), квартет E dur, op. 20 (1906), трио D dur, op. 22 (1908), 12 хоров на слова Я.П. Полонского op. 27 (1909), Концертную сюиту для скрипки op. 28 (1909), Прелюдию и фугу op. 29 (1910), фортепианный квинтет op. 30 g-moll (1910–1911), трио op. 31 (1912), стихотворения на слова Я.П. Полонского op. 32–34 (1911–1912), 16 хоров на слова К.Д. Бальмонта op. 35 (1913), кантату «По прочтении псалма» (слова А.С. Хомякова) op. 36 (1915). В эти годы он участвовал в организации и вел классы Народной консерватории (при Обществе народных университетов) в Москве (1906), давал бесплатные частные уроки по контрапункту, гармонии, форме, фуге, канону⁽⁹⁾; занимался активной музыкально-общественной деятельностью, в том числе был избран почетным членом Петербургского общества камерной музыки (1904), почетным членом Московского общества взаимного вспоможения оркестровых музыкантов (1905), Московского филармонического общества (1905), Московского общества распространения камерной музыки (1909), Петербургского отделения Русского музыкального общества (РМО) (1909), был одним из учредителей и активных членов общества «Музыкально-теоретическая библиотека» (с 1912) в Москве, почетным членом московского отделения РМО (1913); вошел в состав комиссии для редактирования собрания музыкально-критических статей Г.А. Лароша (наряду с Е.В. Богословским, Н.Д. Кашкиным, М.И. Чайковским, Ю.Д. Энгелем).

Период жизни в доме Вишнякова связан с многочисленными концертными поездками: в 1908 году — в Харьков, Казань, Берлин, Вену, Прагу, 1909 — в Киев, 1911 — в Берлин, Зальцбург⁽¹⁰⁾, Прагу,

(9) Среди учеников этого периода были В.Е. Артынов, А.Т. Гречанинов, С.В. Евсеев, В.И. Садовников, Ю.М. Славинский, А.В. Станчинский и др. Список учеников см.: [Бернандт, 1983].

(10) Знаменательным событием для Танеева в Зальцбурге стало посещение зимой 1911 года музея В.А. Моцарта («Моцартееум»), где ему удалось изучить контрапунктическую тетрадь композитора. В Доме-музее П.И. Чайковского сохранилась машинописная копия описания с анализом содержания тетради с рукописными пометками Танеева [см.: Танеев, 1947, с. 182–195].

Франкфурт-на-Майне⁽¹¹⁾. Из Москвы он уезжал в село Демьяново (Клин), Дютьково (с 1908)⁽¹²⁾, на лечение в Пятигорск, Кисловодск. В периоды его отсутствия в Москве между Танеевым и Вишняковым шла интенсивная переписка⁽¹³⁾.

Итак, Танеев переехал во флигель дома Вишнякова 4 мая 1904 года, о чем свидетельствует дневниковая запись композитора: «Ночевал на новой квартире» [Танеев, 1985, с. 135], — а в приложении к дневнику 1904 года, на его последних страницах он дополняет сведения адресом: «Гагаринский пер., дом Вишнякова» [Танеев, 1985, с. 422]. Л.Л. Сабанеев не без иронии в воспоминаниях отмечал, что квартира «вполне удовлетворяла строгим требованиям Танеева: она была “без удобств”, с водовозом, без канализации и даже с каким-то дореформенным косматым барбосом на большом и тихом, травкой поросшем провинциальном дворе. Но зато эта квартира была “полным особником” и имела два хода. Комнатки были маленькие-премаленькие... и рояль Сергея Ивановича занимал отдельную комнату, которую всю и заполнял...» [Сабанеев, 2003, с. 146]. Сохранилось описание и оперного певца Назария Григорьевича Райского (Капитонова)⁽¹⁴⁾, неоднократно посещавшего Сергея Ивановича: «Все, кто бывал в маленьком домике Вишнякова у Танеева, тот знает, что нужно было пройти наибольшую из всех комнат квартиры, где стояло кресло-качалка покойного Н.Г. Рубинштейна, и дальше шла дверь в маленькую комнату, в которой находился рояль Сергея Ивановича. Здесь происходило музицирование. <...> В квартире Танеева, как известно, не было электричества. Сергей

(11) См. хронограф, опубликованный в монографии: [Бернандт, 1983, с. 288–303].

(12) Впервые С.И. Танеев приехал в Дютьково в мае 1908 года по приглашению своего ученика — хорового дирижера Вячеслава Александровича Булычёва. Потом почти каждое лето до последних дней, а иногда и зимой Танеев снимал дачу в живописной деревушке.

(13) В архивном фонде Вишнякова сохранились письма Танеева к нему за период с 24 января 1904 года по 11 мая 1915 года, правда, письма Вишнякова пока не найдены. Об этой переписке см.: [Черемушкин, 2007, с. 120–123].

(14) Назарий Григорьевич Райский (Капитонов, 1876–1958) — певец (тенор), вокальный педагог, общественный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), доктор искусствоведения (1941). В начале 1900-х Райский был солистом оперного театра С.И. Зимина. Подробнее о Н.Г. Райском см.: [Наумов, 2025].

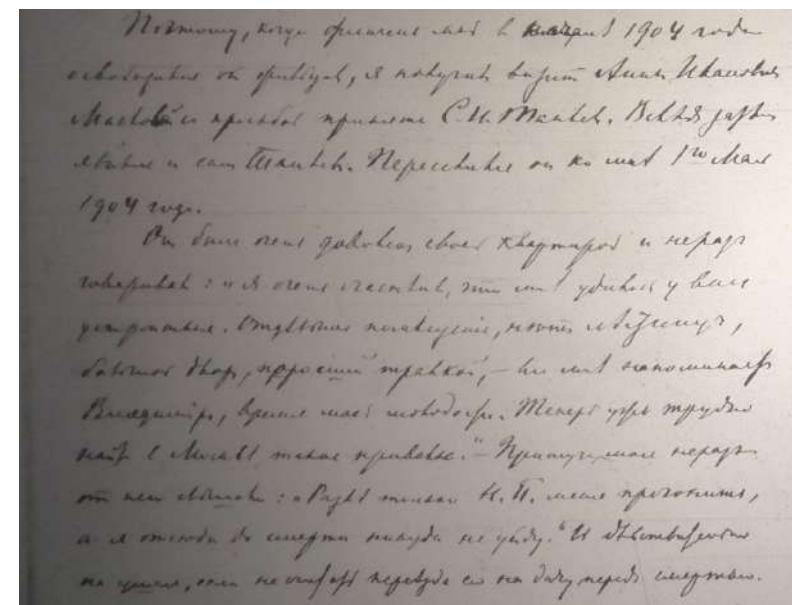
Иванович признавал только керосиновое освещение⁽¹⁵⁾ [Райский, 1961, с. 175]. Судя по всему, главным требованием в выборе квартиры для Танеева был не комфорт жизни, но необходимая для работы спокойная обстановка и тишина⁽¹⁶⁾. Все это было в доме по Гагаринскому. Ко всем прочим достоинствам новой квартиры сам Танеев относил зеленый большой двор, напоминающий ему «Владимир, время... молодости» [Вишняков, 1915–1917, л. 3], и отсутствие лестниц, что было важным в связи с его склонностью к полноте.

Воспоминания Николая Петровича о Танееве содержатся в «Автобиографических заметках» за 1915–1917 годы (часть IX), на девятом листе которых указана дата записи — 17⁽¹⁷⁾ июня 1915 года. В его обстоятельном рассказе нет благоговения, как в воспоминаниях многих современников. Николай Петрович, не являясь ни композитором, ни исполнителем, ни теоретиком музыки, оценивает, критикуя, музыку Танеева. Со всей взыскательностью Вишняков относился и к сочинениям А.С. Аренского, А.Н. Скрябина, как, в прочем, ко всей русской музыке, включая П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова. Очевидно, подобное отношение отражает распространенный тогда скепсис публики, предпочитавшей западноевропейскую классику.

Вишняков отмечает и разницу в их с Танеевым «воззрениях на русскую музыку вообще», и то, что они были в целом «слишком разные люди» [Вишняков, 1915–1917, л. 1]. Однако, вероятно, необыкновенная наблюдательность, «привычка» записывать обо всем происходящем вокруг него, несомненный литературный дар и, конечно, интерес к неординарной личности Сергея Ивановича, определили то, что он «никогда не упускал возможности внимательно приглядываться к его психологии» и наконец захотел изложить «результаты своих наблюдений» [Вишняков, 1915–1917, л. 1]. Они не во всем совпадают с суждениями о Танееве и его музыке других современников,

что вполне закономерно, поскольку зависят от личного восприятия. Однако ценность этого текста, обнаруженного нами, состоит во множестве описаний обыденных и творческих событий жизни, диалогов, высказываний композитора.

Воспоминания Вишнякова из дневника публикуются по рукописному оригиналу, хранящемуся в ЦГА Москвы, по правилам современной грамматики и пунктуации, с раскрытием авторских сокращений для удобства чтения.



Ил. 3. Фото страницы воспоминаний Н.П. Вишнякова. Источник: Вишняков Н.П. Автобиографические заметки Н.П. Вишнякова за 1915–1917 гг. Часть IX // ЦГА Москвы. Ф. 1334. Оп. 1. Д. 13. Л. 3. Фото: В.В. Хутарев-Гарнишевский

Fig. 3. Photo of the page of N.P. Vishnyakov's memoirs. Source: Vishnyakov N.P. N.P. Vishnyakov's Autobiographical Notes for 1915–1917. Part IX // The Central State Archive of the City of Moscow, f. 1334, inv. 1, fol. 13, l. 3. Photo: V.V. Khutarev-Garnishevsky

(15) Вероятно, Танеев предпочитал электричеству керосиновые лампы, поскольку они не требовали сложной установки или подключения к источнику энергии и их можно было легко перенести из одного места в другое.

(16) Л.Л. Сабанеев пишет о том, что предыдущая квартира «его не удовлетворяла более. Хозяин набавил ему, что Сергею Ивановичу было особенно неприятно ввиду его "финансового кризиса", и вдобавок еще завел внизу фортепиано, что уже совершенно не устраивало Танеева» [Сабанеев, 2003, с. 145].

(17) В оригинале текста исправлено 16 на 17 или наоборот.

Сергей Иванович Танеев († 6 июня 1915 г.). Воспоминания

[Вишняков, 1915–1917]

С.И. Танеев жил у меня на квартире все последние 11 лет своей жизни вплоть до 3 июня 1915 года, когда его перевезли полубольного на автомобиле на его обычную дачу в селе Дютьково под Звенигородом. Там он провел только три ночи и скончался утром четвертого дня.

Все время его пребывания у меня у нас поддерживались хорошие отношения, хотя особого сближения не было, да и не могло быть. Мы были с ним слишком разные люди, чтобы сближаться. Бывали, однако, случаи, когда мы обменивались взглядами по разным вопросам, и я никогда не упускал возможности внимательно приглядываться к его психологии. Результаты своих наблюдений я хочу здесь изложить.

Первое мое знакомство с ним относится к весьма давнему времени — к 80-м годам прошлого столетия. Он был тогда директором Консерватории. Наслышавшись об нем, как о серьезном музыканте, я отправился к нему в Консерваторию с просьбой рекомендовать для моей дочери хорошую учительницу музыки. Дочь моя только что начинала учиться, и я рассчитывал, что от директора Консерватории и следовало ждать наилучшей рекомендации пианистки-педагога, которая и поставила бы руки моей дочери как следует, и сумела бы — а это самое главное — приохотить ее к музыке.

Танеев принял меня сухо и формально, как принимают докучливых просителей, от которых желательно чем-нибудь поскорее отвязаться. Прием этот произвел на меня крайне неблагоприятное впечатление по отношению к личности директора. Рекомендованная им в учительницы консерваторка (помню ее звали М-Иле Филонович⁽¹⁸⁾) оказалась решительно никуда не годной. Достаточно сказать, что на первых порах она хотела заинтересовать девочку какой-то уродской, но зато модной хрестоматией из произведений Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова и т.п. Преподавала неумело и бестолково,

(18) Антонина Филонович, ученица П.А. Пабста, проходила обучение в Московской консерватории в 1881–1889 годах.

так что на 2-й сезон я ее уже не пригласил. Конечно, я уже во второй раз не решился беспокоить Танеева.

Прошел длинный ряд лет, когда я не видел Танеева. От времени до времени в концертах приходилось выслушивать его произведения неизменно с одним результатом: скучно и бездарно. Ни тени вдохновения, порыва, луча света среди безбрежного моря звуков. Если бы еще впечатление это было одинокое! Но я не раз убеждался, что и другие выносят такое же впечатление при исполнении его сочинений. Помню, уже в позднейшее время, когда я попал на один из Керзинских концертов⁽¹⁹⁾, на которых, как известно, исполнялась исключительно музыка русских композиторов, около меня поместилось трое мужчин, судя по разговору их — профессиональных музыкантов. Читали программу. Когда дошли до какого-то сочинения Танеева, один из них воскликнул: «Ну это уже, конечно, одна скука!..»

Вот все, что я знал о Танееве до тех пор, покуда он не поселился у меня. Слышал я только, что из-за неладов с позднейшим директором Сафоновым он отказался от профессорства в Консерватории и вышел в отставку, не дослужив одного или двух лет до пенсии. На квартире он жил недалеко от меня в Мертвом переулке в доме Александрова-Дольника⁽²⁰⁾.

От времени до времени мне случалось встречаться с почтенным сослуживцем моего товарища и друга Федора Александровича Брока⁽²¹⁾ председателем департамента Московской судебной палаты Федором Ивановичем Масловым⁽²²⁾ и его сестрой Анной Ивановной. Как-то Анна Ивановна сказала мне: «Мы все любимся на ваш флигель. “Вот бы мне отдали”, — говорил мне Сергей Иванович Танеев». При этом

(19) Концерты Кружка любителей русской музыки под руководством А.М. и М.С. Керзиных проходили в Москве в 1896–1912 годах в ресторане «Славянский базар» и в здании Московского Дворянского собрания. Среди прочих русских композиторов на них исполнялись и произведения С.И. Танеева.

(20) Дом коллежского секретаря Николая Константиновича Александрова-Дольника находился по адресу: Мертвый (ныне Пречистенский) переулок, 7а, домовладение 299/226. В 1911 году на его месте был возведен доходный дом архитектора Г.К. Олтаржевского.

(21) Федор Александрович Брок (1846–1909) — тайный советник, сенатор, председатель Смоленского окружного суда.

(22) Федор Иванович Маслов (1840–1915) — выпускник Императорского училища правоведения, однокашник П.И. Чайковского, председатель первого гражданского департамента Московской судебной палаты, обер-секретарь Межевого департамента Сената.

случае мне пришлось узнать, что Танеев — старый друг Масловых, с которыми он поддерживает самые близкие отношения. По летам Танеев ездил к ним в имение в Орловскую губернию.

Поэтому, когда флигель мой в начале 1904 года освободился от жильцов, я получил визит Анны Ивановны Масловой с просьбой принять С.И. Танеева. Вслед за тем явился и сам Танеев. Переселился он ко мне 1 мая 1904 года. Он был очень доволен своей квартирой и не раз говаривал: «Я очень счастлив, что мне удалось у Вас устроиться. Отдельное помещение, нет лестниц, большой двор, поросший травкой, — все мне напоминает Владимир, время моей молодости. Теперь уже трудно найти в Москве такое приволье». Прислуга моя не раз от него слышала: «Разве только Николай Петрович меня прогонит, а я отсюда до смерти никуда не уйду». И действительно не ушел, если не считать перехода его на дачу перед смертью.

Отношение его ко мне лично, особенно на первых порах, было какое-то недоверчивое, осторожное до смешного. Не знаю в точности тому причины. Кажется, он было считал меня только денежным человеком, т.е. таким, которого все главные помыслы направлены на обогащение, и он не мог скрыть брезгливости артиста и дворянской гордости. Да, мне всегда казалось, что в нем живо было дореформенное презрение дворянина ко мне как представителю купеческого рода, — старинная комическая черта его сословия. Между тем именно ему-то следовало признать мое полное бескорыстие по отношению к себе, так как за обладание целым флигелем в центральной части Москвы он платил мне смехотворно малую плату, объясняемую только нашим желанием иметь в нашем дворе безусловно покойного и нетребовательного жильца.

С другой стороны, зная, что я сам — пианист, Танеев, быть может, боялся, что я насыду на него с разного рода докучливыми беседами, буду спрашивать совета, требовать, чтобы он прослушал мое исполнение или даже чтобы поправлял какие-нибудь незрелые любительские потуги композиций. В самом деле: какое наказание артисту иметь хозяином докучливого хозяина-дилетанта?! В этом духе он высказался однажды довольно грубо, что тем более меня поразило, что в общем он отличался не только мягкостью, но даже некоторой маниловской елейностью в обращении. Придя как-то ко мне по какому-то делу (иначе он не ходил ко мне), он застал меня за роялью. «Вы, кажется,

играли?» — спросил он. «Да, — отвечал я, слепясь, — но будьте уверены, я не стану утруждать Вас моей игрой, потому что она едва ли способна доставить Вам удовольствие». «В этом Вы не ошибаетесь!» — ответил он сухо.

В этом эгоистическом отчуждении от людей не его круга чувствовалась несомненно сословная исключительность старого дворянства, ставящего поневоле грани в общении с людьми. Я никогда не могу почувствовать сердечности по отношению к индивидууму, который склонен думать, что мои понятия о чести ниже его понятий, что я способен вытащить у него платок из кармана и что о меня можно запачкаться.

Черта эта во всяком случае не свидетельствовала о тонкости ума покойного Танеева. Я не придаю ей большого значения, но констатировать ее должен. Ведь и на солнце есть пятна. У него было так много достоинств, чтобы особо упираться на мелкую психологическую погрешность.

Танеев относился к редким русским людям с цельным мирозерцанием. Кто из русской интеллигенции не склонен отвлекаться так или иначе от раз избранной деятельности, конечно, ей в ущерб? Укажу на бывшего профессора своего Василия Яковлевича Цингера⁽²³⁾, талантливого математика, сделавшегося ботаником; на другого профессора, чрезвычайно талантливого химика, Николая Эрастовича Лясковского⁽²⁴⁾, занимавшегося, кажется, всем на свете, кроме химии; на Сергея Алексеевича Усова⁽²⁵⁾, способного зоолога, ставшего археологом. И все эти талантливые и несомненно умные люди умерли, не оставив после себя следа в своей науке. Танеев был антиподом этих натур. Он очень рано сознал, что рожден музыкантом, всю свою жизнь был только

(23) Василий Яковлевич Цингер (1836–1907) — доктор чистой математики, почетный доктор ботаники, заслуженный профессор, проректор Императорского Московского университета (1878–1880), декан физико-математического факультета (1876–1878, 1880–1885).

(24) Николай Эрастович Лясковский (1816–1871) — доктор химии и физики, фармацевт, ученый аптекарь, ординарный профессор Императорского Московского университета, член Московского общества испытателей природы, Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

(25) Сергей Алексеевич Усов (1827–1886) — доктор зоологии, ординарный профессор Императорского Московского университета, первый директор Московского зоологического сада (ныне — Московский зоопарк), редактор «Вестника естественных наук», один из основателей Императорского русского общества акклиматизации животных и растений.

музыкантом, никуда в сторону не стремился и ничего другого не желал. Он был убежденный специалист-музыкант и всю свою жизнь видел только одну музыку перед собой. Так жил, так и умер. В этой односторонности, я скажу, было даже что-то узкое, чисто немецкое, совсем не русское. Не даром коллеги по музыке чуждались Сергея Ивановича и считали его огромным эгоистом.

Он им и был, несомненно, но это возникало естественно из цельности его натуры. Закопировавшись в свою ячейку, он требовал, чтобы его не тревожили за плетением его творческой паутины. Какое бы ни было признано достоинство за этой паутиной, он плел ее у меня на глазах одиннадцать лет и, если бы не умер, плел бы еще одиннадцать, двадцать, тридцать лет. Такова была его натура. Зная и высоко ценя его прекрасную благородную игру на фортепьяно (по-моему, самое главное его достоинство, которого он сам не ценил в надлежащей мере), я неоднократно высказывал ему сожаление, что он слишком редко выступает публично.

«Не люблю я концерттировать, — отвечал он, — да и в этом для меня нет смысла. Готовиться к концерту надобно тщательно и долго. Если бы я имел в виду поездки по России это — другое дело, но этих *tournées* артистических я всегда избегал, а расчета нет терять времени для одиного выступления в Москве. Да и сердце не лежит у меня к исполнительству. Ах, если бы Вы знали, какое наслаждение — творить, сочинять самому вместо того, чтобы передавать только чужие мысли!»

И он был счастлив, изо дня в день корпя за разграфленными страницами «формата Чайковского» и усыпал их своими отчетливыми точками. То это был квартет, то трио, то кантата.

«Сколько отличных исполнителей исчезло, не оставив по себе следа? — говаривал он. — И вся эта их трескучая деятельность может ли сравниться с деятельностью какого-нибудь Баха!» Да, думал я про себя. Но ведь то был и Бах!

Вполне согласуется с моими воспоминаниями об нем и рассказ племянницы Танеева — Елены Владимировны Щелкан⁽²⁶⁾ о не раз выдаваемой покойным жизнерадостности: «Люблю жизнь и хочу жить!

(26) Елена Владимировна Щелкан (1872–1957?) — дочь Владимира Ивановича Танеева (1840–1921), старшего брата композитора. Жена врача Николая Сергеевича Щелкана (1870–1944).

Хотя бы жить даже тогда, когда от всего меня осталась бы живой одна голова». Такие мысли мог высказывать только человек вполне собой удовлетворенный, не знающий колебаний ни сомнений, уверенный в настроении завтрашнего дня, замкнутый в себе и самодовлеющий в своем духовном одиночестве.

Философ? Да, были люди, считавшие Танеева философом. Он будто бы интересовался и много читал по философии и любил рассуждать. Мне случалось — в революционный 1905 год — не раз беседовать с ним на разные общественные темы, и я заметил в нем весьма много философского. По-видимому, он был толстовец, простодушный и наивный, со всеми недостатками и невежественностью Толстого. Разве это не прелесть, когда он мне ответил на мое замечание, что на удовлетворение многих городских нужд не хватает необходимых средств: «Да отчего не найти средств, Николай Петрович. Надо обложить только богатых, и средства будут». И премило при этом улыбался, очевидно, невинно не подозревая, что всякий налог сверху непременно будет давить и внизу, как всякая тяжесть на плечах давит и на ноги.

Едва ли следует приписывать какому бы то ни было влиянию толстовской морали большое бескорыстие Танеева и широкую благотворительность — по средствам, разумеется. После неприличного жеста к себе Сафонова Танеев просто и с большим достоинством только вышел из профессоров, никому не жалуясь, ни о чем не хлопоча несмотря на то, что ему оставалось только два года до пенсии. А он был далеко не богат. «Я должен работать, — говаривал он. — Если я не буду сочинять, Николай Петрович, то мне нечем было бы платить Вам и за квартиру».

После смерти старой своей няни Пелагеи Васильевны, которую он любил как мать, Танеев облагодетельствовал как всю ее родню, кого пристраивая к месту, кого выдавая замуж. Моя прислуга не раз упоминала о каком-то обедневшем субъекте в картузе с красным околышем, который ежемесячно приходил к Сергею Ивановичу за субсидией. Наконец — *incredible dictu*⁽²⁷⁾ для московских профессоров, — Танеев давал уроки даром. Это я сам от него слышал.

(27) Невероятно (лат.).

Он — который свободно мог требовать по четвертной⁽²⁸⁾ за урок — отказывался от этого источника дохода. Правда, ученики были, вероятно, более чем неимущие (вроде несчастного Станчинского⁽²⁹⁾), и брал он только по выбору, особо способных. Но, конечно, самопожертвование от этого не теряет своей цены. И для всего этого не требовалось вовсе никакой толстовской морали: просто Сергей Иванович был добрый и отзывчивый человек, с весьма ограниченными физическими потребностями, бессемейный бобыль. Это не то, что пианист Шор⁽³⁰⁾, который объявил мне во время оно, что он за урок на фортепьяно на дому берет по десяти рублей за полчаса. Правда, что Шор — еврей.

Кто-то осыпал любезностями известного композитора Обера, автора «Фенелли»⁽³¹⁾ и «Фра-Дьяволо», восхваляя его таланты. «Действительно, — ответил Auber, — у меня было три таланта: я работал, и еще работал и всегда работал». Это было вполне приложимо к покойному Танееву. Его всегда можно было застать либо за сочинением, либо за роялем. Бывало, возвращаешься откуда-нибудь во втором часу ночи и видишь еще свет в угловой комнате его квартиры, где помещался рояль. Он заигрывался до забытья. Покойная няня его Пелагея Васильевна ворчала: «Сидит все, сидит за работой Сергей Иванович до поздней ночи! Не вытерплю иногда и иду к нему: “Сергей Иванович, долго ли еще вам сидеть-то? Вон у Вишняковых давно огонь в столовой погашен”». Сидячая жизнь, несомненно, дурно повлияла на состояние его здоровья, особенно при его большой наклонности к тучности: он умер от ожирения сердца. По Москве он гулял очень мало. Еще хуже было то, что, живя на даче, он еще недавно неумеренно много ходил, по его словам, до 20 верст. Это вызвало у него расширение вен, которое

уложило его в постель лет 10 тому назад и от которого он, кажется, навсегда заболел и не вылечился. Я тогда справлялся о лечении подобных недугов в Bagnols⁽³²⁾ во Франции, но Сергей Иванович отправился в Пятигорск, и лечение было ему в пользу.

В последние годы его пребывания мы с ним более сблизились и не раз обменивались письмами. Я изложил как-то недавно (месяцев 5–6 тому назад) в письме ему главные мои взгляды на музыку и с удовольствием услышал от него почти накануне его переезда на дачу, что он во многом со мною согласен. Когда я стал просить его о более подробном объяснении, он сказал, по обыкновению улыбаясь своей широкой русской улыбкой: «Я намерен подробно ответить вам и непременно это сделаю. Но я мыслю медленно, и мне нужно время, чтобы все хорошо обдумать». Очень жалею, что не получил этого ответа.

Соображая, однако, в чем заключались... наши предшествующие беседы, я думаю, что я в главном знаю сущность его убеждений. Его музыкальным богом был Бах, один Бах. Даже о Генделе он упоминал только вскользь. Он был убежденным и горячим сторонником классических форм, за что ему сильно доставалось от современных критиков, упрекавших его в музыкальном староверстве, в рутине, в отсталости. Говоря об этих критиках, он никогда не сердился, а напротив — как бы присоединялся к их мнению. Он как был говорил: «Да, я старовер, но мне хорошо в моей старой вере, и я ее не променяю на вашу».

«Чистота классических форм была тогда у Баха, — говорил он. — Сравните мессы Баха хоть, например, с Бетховеном и вы увидите, насколько Бетховен отклонялся от строгости стиля, насколько вольно обращался с голосами. Уже не говоря о Россини, который в своем “Requiem” дал образец чисто оперного характера».

Ни Вагнера, ни Листа Сергей Иванович недолюбливал. Однажды (впрочем, не один раз) я выражал ему удивление по поводу культа этих композиторов. «Это были образованные музыканты, — говорил я, — но у них не было и тени творчества: по крайней мере на меня все их произведения наводили уныние. И принципиально разве можно

(28) Купюра размером в 25 рублей.

(29) Алексей Владимирович Станчинский (1888–1914) — начинающий русский композитор, пианист, студент Московской консерватории, ученик С.И. Танеева, по признанию современников, обладал выдающимся фортепьянным дарованием, скончался в молодом возрасте от сердечного приступа.

(30) Давид Соломонович Шор (1867–1942) — пианист, член «Московского трио» (вместе с М.И. Альтшулером и Д.С. Крейном), преподаватель женского Елизаветинского института, директор собственной «Бетховеновской студии Д.С. Шор» и Женской гимназии Ф.Ф. Мансбах. Проживал в Крестовоздвиженском переулке, дом 7, в собственном доме недалеко от дома Вишняковых.

(31) «Фенелли» — российское название оперы Д.Ф.Э. Обера (1782–1871) «Немая из Портити» (La muette de Portici, 1828).

(32) Предположительно, речь идет о популярном среди состоятельных людей в XIX — первой половине XX века термальном курорте Баньоль-де-л'Орн-Норманди (Bagnols de l'Orne Normandie, Франция).

согласиться с Вагнером, что человеческий голос имеет в полифонической музыке одинаковое значение, как скрипка или другой инструмент, не более». «Разумеется так! — ответил мне многозначительно Танеев. Также мы сходились во мнении о пресловутом Рихарде Штраусе и о декадентах всякого рода. Танеев очень любил своего ученика Скрябина, но совершенно отрицательно относился к его музыке.

Нас с ним разделяла главным образом разница в воззрениях на русскую музыку вообще. Воззрения Танеева на Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Калинникова и *tutti quanti*⁽³³⁾ были гораздо снисходительнее моих. Он все время отстаивал ту точку зрения, что я мало с ними знаком, и старался с ними знакомить. Для этого он присылал мне билет, например, на Керзинские концерты, на которых исполнялись произведения исключительно русских авторов. Чтобы познакомить меня с Аренским, он однажды принес ко мне несколько его фортепианных пьес и сыграл нам их⁽³⁴⁾. Мы выслушали и от души поблагодарили, но Аренскому тоже не суждено было зажечь наше сердце. Я пробовал себя настроить на его лад, но из этого ничего не вышло: довольно неуклюже — в смысле фортепьянности — написанные пьесы Аренского содержанием своим совершенно не соответствовали тем механическим усилиям, которые надо было употребить, чтоб их выслушать, и я предпочел вернуться к Бетховену и Шопену.

Мне пришлось не раз слышать игру Сергея Ивановича на фортепьяно. Я был в восторге от ее благородности и сочности. Никаких грубых крикливых эффектов, ни утрированного *pianissimo*, ни барабанного боя с ударом и навесом. Конечно, он был не Гофман, но Гофманами редко бывают. Кроме упомянутого выше Аренского он играл мне кое-что из Баха. Бах особенно выходил у него хорошо. Слышал я и публичное исполнение им одного концерта Бетховена.

И так жил годами этот человек в сообществе старой няни и кухарки, а после смерти няни — с одной кухаркой, с весьма сварливой бабой. Я не раз выражал удивление, что ему не приходит в голову жениться. «Нельзя никак мне жениться, — шутил он. — Никакая жена

(33) Всех, какие есть (итал.) — выражение насмешливого тона.

(34) Это подтверждается и дневниками самого Танеева. Он пишет 13 декабря 1905 года: «Потом б[ыл] у хозяина Н.П. Вишнякова... Играл ему пьесы Аренского» [Танеев, 1985, с. 287-288].

не выдержит — сбежит. Что за муж, который постоянно сидит, то за сочинением, то за роялем?!»

Я горжусь тем, что этот трудолюбивый музыкант обработал окончательно свой многолетний труд о подвижном контрапункте у меня на квартире. Кто знает, может быть, я немножко и ускорил напечатание этого труда постоянным напоминанием ему при встречах. Как, бывало, встречу его, то спрашиваю: «Скоро ли выйдет?» — обыкновенно ответ был: «Все готово, только нужно переправить, дополнить, изменить что-то». «Смотрите, Сергей Иванович, не слишком вдавайтесь в мелочи. Совершенства нет на свете. Как бы вы ни старались, пробелы будут. Значит, очень гоняться за ними не стоит. А беда будет неисправимая, если вы не успеете при жизни покончить с своим трудом. Эта участь постигала многих русских ученых и писателей». Но вторая часть этого труда, над которой он тоже сидел годами, «Канон и fuga», так и не успела выйти в свет, вероятно вследствие мешкотности.

Конец Танеева был таков. Во вторник он переехал в Дюльковое на автомобиле всю дорогу. Значит, уже признано было неудобным его везти по железной дороге. Его сильно растрясло. Дача оказалась сырой, ибо никто не позаботился ее протопить. Покамест топили и напустили дыму, Танеев сидел на открытой террасе. А вечер был сырой. Потом он вздумал совершить какую-то прогулку в гору и добравшись доверху (разумеется, потный при его тучности и слабом сердце), присел отдохнуть. Вероятно, простудился. На следующий день почувствовал себя плохо. Местный врач не сумел помочь. Телеграфировал Райскому, и он привез в автомобиле Н.С. Кишкина⁽³⁵⁾. Кишкин определил сильнейшее ожирение сердца и предложил везти Танеева немедленно в Москву. Это было в пятницу, наступал уже вечер. Сочтено было неудобным везти больного ночью. Райский уехал в Москву в 2 часа ночи на субботу с тем, чтобы вернуться за Танеевым к 2 часам дня. Сергей Иванович остался на руках одной кухарки. По ее словам, в субботу 6 июня он встал с постели, как ни в чем небывало, напился чаю, съел яйцо с аппетитом, но скоро почувствовал себя плохо и лег. Дышать стал редко. Он взял ее

(35) Николай Семенович Кишкин (1854–1919) — статский советник, доктор медицины, ординарный профессор Московского университета, постоянно лечивший Танеева. Обычно принимал пациентов по адресу: Пречистенка, дом Борщова, квартира 36. Директор Пропедевтической терапевтической клиники.

руку и крепко прижал ниже сердца, должно быть от боли, но все время был в сознании. Наконец сказал: «Дуняша, я умираю!», — и лишился сознания. Агония продолжалась с полчаса: в 11 часов 30 минут дня его не стало. В 2 часа, когда приехал Райский, уже он застал остывший труп.

Так покончил расчет с жизнью этот оригинальный и во всяком случае замечательный человек. Я его видел в последний раз в субботу, ровно за неделю до кончины, когда предлагал ему гулять у нас в саду. Он любезно поблагодарил, уведомив, что во вторник уедет в Дютьково. Когда я заметил ему, что у него несомненная одышка, он ответил: «Это у меня давно, но меня вовсе не беспокоит». Пожелавши друг другу хорошо провести лето, мы расстались, чтобы больше никогда не встретиться.

17 июня 1915 г.

P.S. Сергей Иванович написал одну оперу «Орестея», взятую из трилогии Эсхила. Уже один выбор такого отдаленного и чуждого нам сюжета из мифов давно исчезнувшего народа указывает, как далек он был от понимания интересов современности. Ее пробовали давать в Петербурге и дали два раза, после чего Направник потребовал ее сокращения. Само собой разумеется, что такое требование не могло исходить от одного каприза дирижера, служившего в данном случае отголоском общественного мнения. Однако Сергей Иванович с твердостью духа, заслуживавшей лучшей участи, отказался, вследствие чего опера была снята с репертуара. Декорации были свалены в сарай. Сергей Иванович говорил мне незадолго перед смертью, что «Орестею» будут исполнять в следующем сезоне в Москве и, кажется, очень тому радовался. По крайней мере, племянница его Щелкан рассказывала, что он говорил об этом ей с большим одушевлением, приглашая непременно приехать послушать это его произведение.

Что гонор Танеева был большой, доказывает его столкновение с Кусевицким⁽³⁶⁾. Устраивая серию своих концертов, Кусевицкий

(36) Сергей Александрович (Шмуль Шахнович) Кусевицкий (1874–1951) — контрабасист Большого театра, впоследствии дирижер, организатор гастролирующих «Концертов Сергея Кусевицкого» в Москве и Петрограде, нотопечатник, основатель «Российского музыкального издательства» (1909), в эмиграции — руководитель Бостонского симфонического оркестра.

позволил себе в предварительных афишах упомянуть в числе сотрудников и Танеева, у которого, однако, согласие еще испрошено не было. Танеев напечатал в газетах, что он согласия своего не давал и в концертах Кусевицкого никакого участия не принимает. Кусевицкому пришлось приехать и извиняться, причем Танеев сказал ему: «Богатые люди не должны думать, что им все позволено относительно бедных». Инцидент был улажен, и потом Танеев принимал участие в концертах и как исполнитель, и как композитор. Кантата его «По прочтении Псалма» была исполнена на последнем концерте Кусевицкого весной 1915 года. Ее очень хвалят за безукоризненную технику, но она носит все ту же печать скуки, как все творения этого маэстро. Я слышал и отрывки из «Орестеи», производящие те же впечатления. Нет, природа не давала таланта Сергею Ивановичу! Он совершенно лишен был дара зажигать сердца. Все у него сухо, безжизненно, бледно. И нередко — длинно. Быть может — за исключением нескольких романсов, которых, однако, все достоинство, может быть, заключается именно в краткости. Это не мешало быть ему умным, образованным и ученым музыкантом, отличным пианистом и прекрасным человеком, о потере которого следует очень жалеть. Но не следует идти далее.

В одном из последних NN «Голоса Москвы» (так сказать, предсмертных) была помещена статья Сабанеева «Скрябин и Танеев» очень дурного тона. Сабанеев был также учеником Танеева и так же, как и Скрябин, ушел в декадентчину. Танеев называл его апостолом Скрябина. Статья написана как будто с уважением к памяти Сергея Ивановича, а между тем в ней содержатся злостные намеки. Сергей Иванович никогда не запирался эгоистически в своем особняке и вывешивал записочку о нежелательности посещения только, когда был болен. К тому же непрошеным посетителям следовало понимать, что человеку, увлеченному своим делом, некогда было тратить время с людьми более или менее ему неприятными. Конечно, удаление Танеева в захолустье Дютькова было вызвано именно тем, что уже слишком допекали его своими посещениями и избранными, и избранными. Но еще более несправедливы намеки, будто Танеев посещал все скрябинские премьеры, силился понять новое направление «великого ученика» и огорчался, что не мог, будучи лишен интуиции, новых веяний. Это чистый вздор. Танееву нечего было понимать

в Скрябине, и он, как я неоднократно мог заметить из наших разговоров, интересовался Скрябиным лишь настолько, насколько всегда учителю свойственно интересоваться новыми шагами своего хотя бы и блудного ученика. Скорее следовало думать, что учитель, признавая известное музыкальное дарование в свихнувшемся ученике, надеялся, что рано или поздно он поймет неверность дороги, по которой пошел, и даст своему дарованию более достойное приложение. А что сам Скрябин скучал, выслушивая Танеева, я согласен, но в этом ничего нового нет: все скучали.

Источники:

- 1 *Вишняков Н.П.* Автобиографические заметки Н.П. Вишнякова за 1915–1917 гг. Часть IX // ЦГА Москвы. Ф. 1334. Оп. 1. Д. 13. Л. 1–10.

Список литературы:

- 2 *Белый А.* На рубеже двух столетий / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1989. 543 с. (Серия литературных мемуаров).
- 3 *Бернандт Г.Б.* С.И. Танеев. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. 288 с.
- 4 *Вишняков Н.П.* Сведения о купеческом роде Вишняковых... собранные Н. Вишняковым. Ч. 2: (1762–1847 гг.). М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1905. 250 с.
- 5 *Наумов А.В.* Реорганизационная деятельность Н.Г. Райского в период работы в Тифлисской консерватории (1929–1933): По материалам архива // Роль советских музыкальных деятелей в формировании национальных композиторских и исполнительских школ стран СНГ / Ред.-сост. З.А. Имамутдинова, Г.У. Лукина, Т.Э. Батагова. М.: Государственный институт искусствознания, 2025. С. 38–48.
- 6 *Райский Н.Г.* Из моих воспоминаний о встречах с С.В. Рахманиновым // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., прим. и предисл. З. Апетян. Т. 2. 2-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 175–177.
- 7 *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве. М.: Классика-XXI, 2003. 196 с. (Музыка в мемуарах).
- 8 *Танеев С.И.* Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте // Памяти Сергея Ивановича Танеева (1856–1946): Сборник статей и материалов к 90-летию / Под редакцией Вл. Протопопова. М.: Музгиз, 1947. С. 182–195.
- 9 *Танеев С.И.* Дневники: 1894–1909: В 3 кн. Кн. 3: 1903–1909 / Коммент. Л.З. Корабельниковой, Л.И. Даренской. М.: Музыка, 1985. 559 с.
- 10 *Хутарев-Гарнишевский В.В.* Н.П. Вишняков — летописец московского самоуправления XIX — начала XX вв. Обзор эпистолярного наследия // История Москвы: методология, источниковедение, историография: Сборник материалов III научно-практической конференции: Посвящается 150-летию со дня рождения А.В. Щусева / Под общ. ред. С.В. Орлова. М.: Московская городская Дума, 2024. С. 273–282.
- 11 *Черемушкин И.Ю.* Записки С.И. Танеева Н.П. Вишнякову // Материалы конференции «Российская провинция: история, традиции, современность» / Под общ. ред. О.А. Монаковой; сост. И.Н. Зудина, О.А. Монакова]. Ковров: Маштекс, 2007. С. 120–123. (Рождественский сборник; вып. 14).

Sources:

- 1 Vishnyakov N.P. Avtobiograficheskie zametki N.P. Vishnyakova za 1915–1917 gg. [N.P. Vishnyakov's Autobiographical Notes for 1915–1917]. Part IX. *TSGA Moskv* [The Central State Archive of the City of Moscow], f. 1334, inv. 1, fol. 13, ll. 1–10. (In Russian)

References:

- 2 Belyi A. *Na rubezhe dvukh stoletii* [At the Turn of Two Centuries], intr. article, text's prep., com. A.V. Lavrov. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989. 543 p. (Seriya literaturnykh memuarov [Series of Literary Memoirs]). (In Russian)
- 3 Bernand G.B. S.I. *Taneev* [S.I. Taneev]. 2nd ed. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 288 p. (In Russian)
- 4 Vishnyakov N.P. *Svedeniya o kupecheskom rode Vishnyakovykh... sobrannye N. Vishnyakovym* [Information about the Merchant Family of Vishnyakovs... Collected by N. Vishnyakov]. Part 2: (1762–1847 gg. [1762–1847]). Moscow, Tipografiya G. Lissnera i D. Sobko Publ., 1905. 250 p. (In Russian)
- 5 Naumov A.V. Reorganizatsionnaya deyatel'nost' N.G. Raiskogo v period raboty v Tiflisskoi konservatorii (1929–1933): Po materialam arkhiva [Reorganization Activity of N.G. Raisky during His Work at the Tiflis Conservatory (1929–1933): Based on Archive Materials]. *Rol' sovetskikh muzykal'nykh deyatelei v formirovanii natsional'nykh kompozitorskikh i ispolnitel'skikh shkol stran SNG* [The Role of Soviet Musical Figures in the Formation of National Composing and Performing Schools in the CIS Countries], ed., comp. Z.A. Imamutdinova, G.U. Lukina, T.E. Batagova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2025, pp. 38–48. (In Russian)
- 6 Raisky N.G. Iz molkh vospominanii o vstrechakh s S.V. Rakhmaninovym [From My Memories of Meetings with S.V. Rachmaninov]. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninov], comp., ed., notes, and preface Z. Apetyan. Vol. 2. 2nd ed. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1961, pp. 175–177. (In Russian)
- 7 Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Taneeve* [Memoirs about Taneyev]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 196 p. (Muzyka v memuarakh [Music in Memoires]). (In Russian)
- 8 Taneev S.I. Soderzhanie tetradi sobstvennoruchnykh uprazhnenii Motsarta v strogom kontrapunkte [Contents of a Notebook of Mozart's Handwritten Exercises in Strict Counterpoint]. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva (1856–1946): Sbornik statei i materialov k 90-letiyu* [In Memory of Sergei Ivanovich Taneev (1856–1946): Collection of Articles and Materials for the 90th Anniversary], ed. V. Protopopov. Moscow, Muzgiz Publ., 1947, pp. 182–195. (In Russian)
- 9 Taneev S.I. *Dnevnik: 1894–1909: V 3 kn.* [Diaries: 1894–1909: In 3 books]. Book 3: 1903–1909, com. L.Z. Korabelnikova, L.I. Darenskaya. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 559 p. (In Russian)
- 10 Khutarev-Garnishevsky V.V. N.P. Vishnyakov — letopisets moskovskogo samoupravleniya XIX — nachala XX vv. Obzor ehpistoynarnogo naslediya [N.P. Vishnyakov, Chronicler of Moscow Self-government in the 19th and Early 20th Centuries. An Overview of the Epistolary Heritage]. *Istoriya Moskv: metodologiya, istochnikovedenie, istoriografiya: Sbornik materialov III nauchno-prakticheskoi konferentsii: Posvyashchaetsya 150-letiyu so dnya rozhdeniya A.V. Shchuseva* [The

History of Moscow: Methodology, Source Studies, Historiography: Collection of Materials of the 3rd Scientific and Practical Conference: Dedicated to the 150th Anniversary of the Birth of A.V. Shchusev], ed. S.V. Orlov. Moscow, Moskovskaya gorodskaya Duma Publ., 2024, pp. 273–282. (In Russian)

- 11 Cheremushkin I.Yu. Zapiski S.I. Taneeva N.P. Vishnyakovu [Notes of S.I. Taneyev to N.P. Vishnyakov]. *Materialy konferentsii "Rossiiskaya provintsia: istoriya, traditsii, sovremennost'"* [Materials of the Conference "Russian Province: History, Traditions, Modernity"], ed. O.A. Monyakova, comp. I.N. Zudina, O.A. Monyakova. Kovrov, Mashteks Publ., 2007, pp. 120–123. (Rozhdestvenskii sbornik; vyp. 14 [Christmas Collection; issue 14]). (In Russian)

УДК 78

ББК 85.313(2)

Тетерина Надежда Ивановна

Кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
 nad_teterina@mail.ru

Ключевые слова: О.Е. Левашева, Великая Отечественная война, Московская консерватория, Т.Н. Ливанова, К.А. Кузнецов, И.В. Способин, С.Т. Рихтер

Тетерина Надежда Ивановна

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны. По письмам О.Е. Левашевой



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-548-579

Для цит.: Тетерина Н.И. Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны. По письмам О.Е. Левашевой // Художественная культура. 2025. № 4. С. 548-579. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-548-579>

For cit.: Teterina N. I. Moscow, Muscovites, and the Moscow Conservatory During the Great Patriotic War. Based on the Letters of Olga E. Levasheva. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 548-579. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-548-579> (In Russian)

Teterina Nadezhda I.

PhD (in Art History), Head of the Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
 nad_teterina@mail.ru

Keywords: Olga E. Levasheva, Great Patriotic War, Moscow Conservatory, Tamara N. Livanova, Konstantin A. Kuznetsov, Igor V. Sposobin, Svyatoslav T. Richter

Teterina Nadezhda I.

Moscow, Muscovites, and the Moscow Conservatory During the Great Patriotic War. Based on the Letters of Olga E. Levasheva

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

Abstract. For the first time, fragments of letters by the musicologist Olga E. Levasheva (1912–2000), written during the Great Patriotic War (1941–1943), are being published. All the letters were addressed to the musicologist Tamara N. Livanova, who was expected to serve as Levasheva's academic supervisor for her graduation thesis. Beyond discussions of strictly professional matters, the correspondence brings to life figures from the teaching staff of the Moscow Conservatory (Konstantin A. Kuznetsov, Daniel V. Zhitomirsky, Roman I. Gruber, Yuri V. Keldysh, Igor V. Sposobin, and others) as well as Levasheva's fellow students (Tamara V. Oboladze, Kira S. Alemasova, Natalia V. Zaporozhets). Especially notable are her interactions with the pianist Svyatoslav T. Richter, who initiated an outdoor picnic, inspired by Claude Monet's painting *Le Déjeuner sur l'herbe* (*The Picnic on the Grass*).

Аннотация. Впервые публикуются фрагменты писем музыковеда О.Е. Левашевой (1912–2000), написанные в годы Великой Отечественной войны (1941–1943). Все послания адресованы Т.Н. Ливановой, которая, как предполагалось, должна была стать научным руководителем Левашевой при написании дипломной работы в Московской консерватории. Помимо обсуждения профессиональных тем, на страницах эпистолярия появляются фигуры преподавателей (К.А. Кузнецов, Д.В. Житомирский, Р.И. Грубер, Ю.В. Келдыш, И.В. Способин и другие), сокурсниц О.Е. Левашевой (Т.В. Оболадзе, К.С. Алемасова, Н.В. Запорожец). Особое место отводится описанию общения с пианистом С.Т. Рихтером, по инициативе которого был устроен театрализованный «пикник» на природе в стиле картины К. Моне «Завтрак на траве».

Введение

Публикуемые фрагменты писем Ольги Евгеньевны Левашевой (1912–2000) — историка-музыковеда, многолетнего сотрудника института искусствознания и педагога Московской консерватории — написаны во время Великой Отечественной войны, в 1941–1943 годах, когда Ольга Левашева или, как ее часто называли родные и друзья — Люся Левашева, училась в консерватории и не задумывалась всерьез о своей будущей научной и преподавательской деятельности. Все сообщения адресованы музыковеду, доктору искусствоведения, профессору Тамаре Николаевне Ливановой (1909–1986).

Ольга Евгеньевна поступила на теоретико-композиторский факультет Московской консерватории в 1938 году. С началом войны она была студенткой IV курса, перед ней остро стоял вопрос выбора темы будущей дипломной работы и определение научного руководителя.

Предпочтение было отдано Т.Н. Ливановой, которая уже тогда завоевала признание коллег своими обширными трудами в области истории западноевропейской и русской музыки [Ливанова, 1939; Ливанова, 1940; Ливанова, Пекелис, Попова, 1940]. Однако в конце лета 1941 года Ливанова вместе с мужем, музыковедом Валентином Эдуардовичем Ферманом (1896–1948), выехала из Москвы сначала в Пензу, затем перебралась в Саратов, где обосновалась в местной консерватории вместе с другими преподавателями, эвакуированными из столицы⁽¹⁾.

Люся Левашева не покинула город, ее семья осталась в Москве. Она все время надеялась — это было важным и постоянным лейтмотивом писем, — что Тамара Николаевна в скором времени вернется, возобновит лекционные и индивидуальные занятия в консерватории.

Ольга Евгеньевна подробно описывает метания при выборе научного руководителя, свое искреннее желание ни с кем не иметь дела, кроме Тамары Николаевны, долгое избегание принятия окончательного решения, отказ от помощи Р.И. Грубера и Ю.В. Келдыша и, наконец, сложное привыкание к методам научной работы К.А. Кузнецова.

(1) Адреса Т.Н. Ливановой: 1) Пенза, улица Садовая, дом 6, Центральная музыкальная школа; 2) Пенза, улица Горького, дом 37/а, квартира 9; 3) Саратов, проспект Кирова, дом 1, Консерватория.

Занятия в консерватории в условиях военного времени, бытовые тяготы жизни простых москвичей, ночные бомбежки, жилые дома с выбитыми стеклами, продолжительные болезни, отсутствие энергии и жизненных сил — таковы постоянные темы посланий. Не стоит забывать, что во многих письмах стоит штамп «просмотрено военной цензурой», некоторые сообщения не дошли до адресата, другие — по разным причинам — не были отправлены. 29 уцелевших писем О.Е. Левашевой хранятся в Российском национальном музее музыки (Москва) в фонде 194 (фонд Т.Н. Ливановой).

Хронология их написания такова:

1941 год (8 писем)	2 сентября (ед. хр. 791), 15 сентября (ед. хр. 790), 2 октября (ед. хр. 792), 10 ноября (ед. хр. 793), 25 ноября (ед. хр. 794), 27 ноября (ед. хр. 795), 14 декабря (ед. хр. 796), 24 декабря (ед. хр. 797)
1942 год (19 писем)	21 марта (ед. хр. 771), 2 апреля (ед. хр. 772), 19 апреля (два письма, ед. хр. 773–774), 1 мая (ед. хр. 776), 5 мая, 17 мая (ед. хр. 777), 31 мая (ед. хр. 778), 1 июня (ед. хр. 779), 2 июня (ед. хр. 780), 10 июля (ед. хр. 782), 18 июля (ед. хр. 783), 27 июля (ед. хр. 784), 4 августа (ед. хр. 785), 22 августа (ед. хр. 786), 10 сентября (ед. хр. 787), 9 ноября (ед. хр. 788), 19 ноября (ед. хр. 789)
1943 год (2 письма)	25 апреля (ед. хр. 775), 26 июня (ед. хр. 781)

Краткие комментарии помещены после каждого письма, сведения об упоминаемых лицах, естественно, ограничены военным временем. Для уточнения информации о педагогах и студентах мы обращались к материалам сайта Московской консерватории <http://www.mosconsrv.ru/>. Исходные данные о погоде в Москве в 1941–1943 годах удалось получить при помощи архива сайта <http://www.pogodaiklimat.ru/>.

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

1941 год 2 сентября

Вчера я сразу окунулась в наш консерваторский водоворот.

IV курс присутствовал в полном составе. <...>

Житомирский начал читать курс Советской музыки (вернее — последнюю часть курса Пекелиса). Это мирное занятие было нарушено поистине замечательным событием: не успел Житомирский проговорить и пяти минут, как дверь с шумом растворилась и влетел... сам уважаемый Михаил Самойлович! Вид у него был, правда, настолько озадаченный, что он даже спросил у меня: какой это курс? (!) Судьбе решительно неугодно избавить нас от него. Как уж они там будут делиться — не знаю! Помимо этого нас ожидают еще два музыкальных предмета: фольклор (Квитка) и теоретические системы (Рыжкин). Как видите, это совсем не обременительно. Очень пикантно то, что Пекелис, кажется, будет читать Ваш курс.

Несколько удивляет и огорчает меня вопрос спец[иального] класса. Я была уверена в том, что поскольку Вы находитесь в отпуске, я остаюсь в Вашем классе и лишь временно буду заниматься одна. Каково же было мое удивление, когда я узнала, что меня переводят к Келдышу! Мне об этом, правда, не говорили, но Тамара своими глазами видела, что у секретаря написано: Левашева — Келдыш. Пока я просто молчу, но если уж непременно заставят у кого-нибудь числиться, то твердым условием поставлю, чтобы это было до Вашего возвращения (уж очень я надеюсь Вас скоро увидеть!) <...>

Вчера, или вернее — сегодня, всю ночь дежурила в санитарном пункте. Дежурства сейчас очень длинные: с 9 веч[ера] и до 9 утра; с непривычки у меня сильно разболелась голова.

Комментарии

Житомирский — Даниэль Владимирович Житомирский (1906–1992), музыковед, музыкальный критик. По сведениям сайта Московской консерватории, «в начале Великой Отечественной войны был призван в московское народное ополчение, затем направлен на работу в газету “Советская культура” в Москве. В 1941–1943 — доцент Уральской консерватории. В 1942 году защитил в Свердловске кандидатскую диссертацию: “Творчество П.И. Чайковского”. В 1943 году вернулся в Москву и до

1948 был доцентом Московской консерватории. Вел курсы истории музыки, анализа музыкальных произведений, спецкурсы, руководил дипломными и диссертационными исследованиями» [Житомирский]. По-видимому, Ольга Евгеньевна описывает то время, когда Житомирский еще не был призван в московское народное ополчение. *Пекелис, Михаил Самойлович* — Михаил Самойлович Пекелис (1899–1979), музыковед, заведовал кафедрой истории музыки народов СССР Московской консерватории (до 1941 года). По сведениям сайта Московской консерватории, работа в консерватории «прекратилась в 1943 году, в преддверии кампании по “борьбе с космополитизмом”» [Пекелис].

Рыжкин — Иосиф Яковлевич Рыжкин (1907–2008), музыковед, эвакуирован в Саратов, где в 1941–1943 годах был деканом теоретико-композиторского факультета саратовской части Московской консерватории.

Квитка — Климент Васильевич Квитка (1880–1953), музыковед-фольклорист, один из основоположников советской музыкальной этнографии. По сведениям сайта Московской консерватории, «с 1937 до 1945 года и с 1949 года до конца жизни — научный руководитель основанного им Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР (ныне — Научный центр народной музыки имени К.В. Квитки)» [Квитка].

Келдыш — Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш (1907–1995), музыковед, кандидат искусствоведения (с 1940 года), доцент. В начале Великой Отечественной войны добровольно пошел в московское народное ополчение, был отозван и эвакуирован в Саратов. Из Саратова вернулся в Москву летом 1942 года.

Тамара — Тамара Владимировна Оболадзе (1910 — после 1983), музыковед, курсница Ольги Евгеньевны, выпускница Московской консерватории по классу Т.Н. Ливановой. Дипломная работа: «Испанские увертюры-фантазии М.И. Глинки» (1944). Преподавала в Хоровом училище Комитета по делам искусств при СНК СССР (с 1945) и Музыкальном училище имени Гнесиных. Письма Т.В. Оболадзе к Т.Н. Ливановой хранятся в Российском национальном музее музыки (фонд 194) [см. также: Петухова, 2023].

...Всю ночь дежурила в санитарном пункте — летом 1941 года в Москве были созданы санитарные дружины и санитарные посты на предприятиях, в учебных заведениях и домоуправлениях. Ольга Евгеньевна, скорее всего, привлекалась к дежурствам по линии медико-санитарной службы, хотя никакого профильного медицинского образования у нее не было.

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

15 сентября

Тамара уже сообщила Вам о тех неприятностях, которые мы испытываем в консерватории. Наше общее желание — продолжать занятия у Вас — наталкивается на очень резкое сопротивление. У меня каждый день настоятельно требуют ответа относительно перехода в другой класс.

Теперь этот переход, как видите, уже неизбежен. Мне предлагают Келдыша или Грубера, приехавшего из Ленинграда. Я до сих пор не выбрала и даже как-то мало задумывалась над этим вопросом. Я совершенно не знаю Грубера (как педагога и человека) и ничего не могу сказать о Келдыше, кроме того, что его литературный стиль мне мало нравится. Впрочем, я не могу сказать, чтобы он внушал мне антипатию. <...>

До сих пор я оттягивала свой ответ и последнее время даже галопом стремительно пробегала мимо канцелярии, чтобы меня не изловила секретарша.

Комментарии

Тамара — Т.В. Оболадзе. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

Келдыш — Ю.В. Келдыш. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

Грубер — Роман Ильич Грубер (1895–1962), музыковед, с сентября 1941 года преподавал в Московской консерватории, заведовал кафедрой всеобщей истории музыки (1943–1962).

2 октября

В консерватории все идет по-прежнему. Наш курс, и без того небольшой, еще уменьшился: уехала Лена Штрек с двумя старушками-тетками. Все мы занимаемся и работаем по мере сил. Я и Наташа Запорожец, немножко отдохнувшие на даче, чувствуем себя лучше других (особенно она, у меня, как Вы знаете, «то голова, то сердце»). <...>

Сейчас я тоже стараюсь работать, несмотря на какую-то усталость, которую все время приходится преодолевать. Хожу на все лекции, хожу в свое медико-санитарное звено... и очень много читаю. Меня

особенно увлекает сейчас литература XVIII века. Прочла мемуары Сен-Симона, «Персидские письма» Монтескье (замечательно!), кое-что Руссо.

Комментарии

Лена Штрек — неустановленное лицо.

Наташа Запорожец — Наталия Владимировна Запорожец (в замужестве Ишлинская, 1917–1983), музыковед, студентка Московской консерватории (1938–1943), сокурсница Ольги Евгеньевны. Окончила теоретико-композиторский факультет по классу И.В. Способина (1943).

...Мемуары Сен-Симона — вероятно, Ольга Евгеньевна обращалась к изданию: *Сен-Симон Л.* Мемуары. Избранные части «Подлинных воспоминаний герцога де Сен-Симона о царствовании Людовика XIV и эпохе регентства» / Пер., коммент. и ст. проф. И.М. Гревса; суперобл. и заставки Ф.О. Тихомирова; переплет Б.В. Шварца. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1934. 510 с. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1936. 475 с.

«Персидские письма» Монтескье — «Персидские письма» неоднократно издавались в России. Одно из самых известных изданий: *Монтескье Ш.Л.* Персидские письма / Вступ. статья Л.Е. Гальперина. М.: Academia, 1936. 401 с.

Руссо — Жан-Жак Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778), писатель, музыкант, композитор и ботаник. Какие его сочинения в это время читала Ольга Евгеньевна, установить не удалось.

10 ноября

Мы пока не занимаемся, но весьма вероятно, что начнутся занятия, т.к. далеко не все педагоги уехали и очень многие студенты остались.

Комментарии

Из письма следует, что занятия в консерватории были прерваны.

24 декабря

Занятия у нас, очевидно, начнутся. Это уже почти наверное. Одной из причин, почему их так долго не разрешали, было как раз полное отсутствие у нас историков.

Комментарии

...*Полное отсутствие у нас историков* — можно понимать так, что в консерватории не осталось никого из преподавателей, кто бы мог читать курсы истории музыки.

1942 год Ночь с 6 на 7 марта

...В ночь с 6 на 7 марта, когда мы все спали крепким сном, нас внезапно разбудил ужасный толчок и звон. От упавшей на мостовую бомбы у нас сразу вылетели все 3 огромных окна, не осталось ни одного стеклышка. Я спала на диване у самого окна и меня всю засыпало стеклами, но не ранило, так как я по причине «собачьего холода» спала под тремя одеялами и двумя шубами, укрывшись с головой (как видите, все имеет свои хорошие стороны). Было 32 градуса мороза. Пришлось встать и одеться в темноте под ледяным ветром. А папа так и остался «досыпать» на своей кровати до утра, мы одели его всеми оставшимися одеялами. Сейчас окна в большой комнате забиты картоном, жить там невозможно. На мое окно удалось достать стекла и все мы втроем сейчас живем там «в тесноте, да не в обиде». Тут и кухня, и спальня, и приемная, и мой «кабинет» с роялем, и все что Вам угодно! Но представьте, что в общем мы все-таки не потеряли человеческого облика, и знакомые даже уверяют, что у нас «уютно». Дом же наш сейчас, по существу, нежилой: нет ни отопления, ни водопровода, ни даже канализации. На улицу смотрят мрачные, «слепые» окна.

Но ничего: сами живы и здоровы — и то слава Богу.

Комментарии

Это первое письмо, в котором описывается ночная бомбежка.

По данным сайта «Погода и климат», 6 марта была зафиксирована самая низкая температура воздуха в марте 1942 года — −27,9 °С.

Ольга Евгеньевна жила вместе с родителями, отцом — Евгением Сергеевичем Левашевым (1881–1944) и матерью — Валентиной Александровной Левашевой (1884–1974) на Чистопрудном бульваре (дом 14, квартира 18, домашний телефон К-7–26–55 [Список абонентов, 1939, с. 129]). Евгений Сергеевич был известным адвокатом, состоял дей-

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

ствительным членом Коллегии защитников. Валентина Александровна, педагог по образованию, в то время занималась домашним хозяйством.

21 марта

Простите меня за небрежность почерка и слога в моем письме. Я пишу вечером после курсов и консерватории и у меня от усталости слипаются глаза. Не думайте, однако, что я совсем одурела и не способна сейчас читать и работать. Нет, книги не только «будут утешать меня», как Вы мне пишете, — они радуют и утешают меня и сейчас, несмотря на мое полубольное и «замотанное» состояние.

У нас по-прежнему адский холод. Морозы упорно держатся. От холода я совсем почти потеряла голос, у меня болят горло и уши. Домашняя жизнь еще более осложнилась теснотой. Через 3 дня после отъезда Мих. Сем. мы были вынуждены перебраться в маленькую комнатку, так как там удалось вставить стекла.

Комментарии

Мих. Сем. — неустановленное лицо.

По данным климатического монитора в Москве, действительно, держалась очень холодная, по-настоящему зимняя погода. Температура 17 марта — −17,1 °С, 18 марта — −23,6 °С, 19 марта — −25,5 °С, 20 марта — −19,9 °С [Погода и климат].

30 марта

Очень курьезно я справила мой день рождения 30-го марта. Сделала винегрет, испекла лепешки из Вашей муки и стала поджидать гостей. Наконец вечером пришли «два героических гостя». Это были, конечно, Кира и «друг сердца». Не успели они войти, как завывала сирена и началась жуткая пальба. Мама пекла лепешки, я угощала ими своих друзей и все мы вспоминали Вас. Разговор то и дело прерывался ужасающим треском, но все-таки вечер прошел очень приятно и уютно. Мне было отраднo, что меня не забывают в такие минуты и даже дарят мне прекрасные ноты — замечательный клавир «Мейстерзингров». В двенадцатом часу был небольшой перерыв, специально для того, чтобы гости могли уйти домой (а то куда бы я их дела? на рояль что

ли?). И затем снова та же «музыка» до 4 часов утра. И поздравили же меня в этот достопамятный день!

Весна начинает брать свое, хотя повсюду еще лежит лед и снег. Такой долгой зимы «старожилы не запомнят», как говорят по обычаю.

Очень плохо выглядит Тамара. Недавно она пошла в доноры, что ей, в сущности, делать совсем нельзя. Дома она это скрыла.

Комментарии

Кира — Кира Сергеевна Алемасова (1915–1996), музыкант, сокурсница Ольги Евгеньевны, педагог, концертмейстер.

Тамара — Т.В. Оболадзе. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

«Друг сердца» — неуставленное лицо.

«Нюрнбергские мейстерзингеры» — опера (1861–1867) Р. Вагнера (1813–1883). О каком конкретно издании клавира этой оперы идет речь, установить не удалось.

...Испекла лепешки из Вашей муки — Т.Н. Ливанова прислала небольшое количество муки в качестве подарка, видимо, специально ко дню рождения Ольги Евгеньевны.

2 апреля

Весна начинает брать свое, хотя повсюду еще лежит лед и снег. Такой долгой зимы «старожилы не запомнят», как говорят обычно.

Учебные дела наши идут по-прежнему, то есть совсем неплохо для данных условий. <...> Наш ненормальный «дон Базилио» (между прочим — этот эпитет весьма меткий!) продолжает мучить нас. Вообразите: он придумал для Тамары собственную [подчеркнуто в оригинале. — *Н.Т.*] «темку» — «Расшифровка невменной нотации грузинских песнопений эпохи позднего Средневековья». Иг[орь] Влад[имирович] воспринял это, разумеется, как остроумный анекдот. А вот и другой анекдот из той же области: Кузнецову предложено было прочесть популярную лекцию (точнее — концерт-лекцию) для предполагаемого лектория. Он сказал, что с удовольствием принимает это предложение и что у него «уже есть тема». Какая же это тема? — «Музыка в Софийском соборе в XI–XII вв.» Честное слово! Можете себе представить такую легкую, приятную беседу в сопровождении средневековых церковных песнопений для неподготовленного слушателя. Мы все хохотали до упаду. Но... шутки шутками, а нам от этого

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

не легче. Игорь махнул рукой и изрек: «Пишите, как хотите, только ходите к нему на уроки».

Сегодня я делала сообщение по книге Курта «Романтическая гармония». Все это прошло хорошо, но «разговаривать» я за это время заметно разучилась. Да и заниматься сейчас, конечно, трудновато.

Комментарии

Дон Базилио — шутовское прозвище Константина Алексеевича Кузнецова (1883–1953). Кузнецов начал преподавать в Московской консерватории в 1923 году, с 1936-го — профессор, с 1943-го — доктор искусствоведения. В 1942 году заведовал кафедрой истории музыки, в период 1943–1945 годов возглавлял кафедру истории русской музыки. Ольга Евгеньевна далеко не сразу оценила по достоинству выдающиеся качества ученого «широчайшего гуманитарного профиля с необъятными познаниями и разносторонними художественными интересами» [Тетерина, 2020, с. 428]. Лишь постепенно, буквально шаг за шагом, трудясь над своей дипломной работой «Очерки по истории музыки к драме», предложенной Константином Алексеевичем и под его руководством, она изменила свое мнение на противоположное. Дипломная работа О.Е. Левашевой с многочисленными рукописными пометами Кузнецова хранится в личном архиве семьи Е.М. Левашева (1944–2022), племянника Ольги Евгеньевны. Ольга Евгеньевна впоследствии дважды написала обширные воспоминания о Кузнецове, опубликованные в 1960-х годах [Левашева, К.А. Кузнецов, 1966; Левашева, Константин Алексеевич Кузнецов, 1966].

Тамара — Т.В. Оболадзе. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

Игорь, Игорь Владимирович — Игорь Владимирович Способин (1900–1954), музыковед, профессор, в 1942–1947 годах декан теоретико-композиторского факультета Московской консерватории.

Речь идет о книге: *Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlin: M. Hesse, 1923. 573 s. Перевод на русский язык был сделан М. Этингером: *Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* / Пер. с нем.; предисл. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.

19 апреля

Вот сейчас я сижу у своего столика. Передо мной груда книг, которые я почему-то обязана читать. Что это за книги? Прежде всего — «Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков». Да, да,

не удивляйтесь. А кроме того — «История музыки Средних веков» Жерольда. А кроме того — «Античный театр» Варнеке. А кроме того — «Испанский театр XVII–XVIII вв.» Игнатова. И это — уже само собой разумеется! — «Очерки по истории испанской музыки» — самого уважаемого дона Базилио. Все это я только перелистываю и таскаю с одного берега Чистых прудов на другой (не хватает еще и этого груза в дополнение к вечным ведрам с водой и помоями!). А индоевропейские языки я, употребляя излюбленное выражение Киры Алемасовой, просто послала к чертовой бабушке! Они такие толстые и страшные! Только половина слов русских, а все остальные — на индусском, греческом и славянском наречиях. <...>

У Кузнецова есть некоторые интересные мысли, очень оригинальные. Тем более мне не хочется выдавать их за свои. Введение, по его плану, построено так: Музыка к драме — очень расплывчатый и не дифференцированный жанр. Следовательно, начиная работу, нужно прежде всего выяснить специфику [подчеркнуто в оригинале. — Н.Т.] этого жанра. Его основные признаки: 1) сценичность произведения (иначе оно превращается в симфоническое или камерное произведение), 2) субсидиарность, вспомогательность музыки в драме, где превалировать должен драматургический замысел (иначе мы переходим опять в область симфонической и камерной музыки или оперы) и 3) отсутствие речитатива [подчеркнуто в оригинале. — Н.Т.] в драме, как бы велика ни была там роль музыки. Вот на этом третьем формальном признаке он заостряет свое внимание. Тут я должна, оказывается, писать не только о роли речитатива в опере, но и о зависимости речитатива от речи у народов различных национальностей (вот они — индоевропейские языки-то!), о взглядах Гёте на речь актеров в трагедии, об архаизмах речи у итальянцев и еще черт знает о чем! Что касается первых двух тезисов, то я их развила в своих «эскизах» (это его выражение), а насчет речитатива я думаю это дело замять. <...>

Во второй части работы я должна описать историю драмы с музыкой от Адама до Шостаковича. Главный тезис тут должен быть такой: «Настоящая драма средневековья в ее высшем проявлении — это месса. Все остальное (т.е. народные представления, бродячие актеры, песни, танцы, игры и т.д.) — только вспомогательный материал». «Это, душенька, надо развить!» Я указала на свою некомпетентность в этом

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

вопросе, а также на некоторую несвоевременность подобной идеи, но в ответ услышала: «Что вы, что вы! Это ново, свежо, оригинально». Так вот, как обстоят дела. <...>

О нашей жизни писать нечего. Все то же. Только 3–4 дня как у нас началась весна, но лед еще не тронулся. Мама и папа здоровы, кланяются Вам и мечтают, что Вы приедете. Консерватория хлопочет о возобновлении младших курсов — поимейте это ввиду. «Дон Базилио» шлет Вам приветы и рассыпается в комплиментах по Вашему адресу. Тамара беспокоит меня своим здоровьем. Слава Р. расхворался, очень слаб. Его перевели в другое место, где ему спокойнее лежать. А я пока ничего, хотя похудела и с сердцем неважно. Но в обморок пока не падала, а с Тamarой это бывает.

Комментарии

Перечисляемые Ольгой Евгеньевной книги были рекомендованы К.А. Кузнецовым в качестве подготовительного освоения источников для написания дипломной работы. «История музыки Средних веков» Жерольда — скорее всего, речь идет о книге: *Gérolde T. La Musique au moyen âge*. Paris: Champion, 1932. 443 p. (Les Classiques français du moyen âge). «Античный театр» Варнеке — Борис Васильевич Варнеке (1874–1944) — выдающийся историк театра, филолог-классик. Ольга Евгеньевна, по совету К.А. Кузнецова, читала книгу «История античного театра» (М.; Л.: Искусство, 1940. 312 с.). Однако у Б.В. Варнеке есть еще несколько более ранних работ, связанных с этой тематикой, например «Античный театр» (Одесса: Омфалос, 1919. 14 с.).

«Испанский театр XVII–XVIII вв.» Игнатова — имеется ввиду книга: *Игнатов С. Испанский театр XVI–XVII веков*. М.; Л.: Искусство, 1939. 152 с.

«Очерки по истории испанской музыки» — самого уважаемого дона Базилио — у К.А. Кузнецова есть две работы, посвященные истории испанской музыки. Первая из них: *Кузнецов К.А. Древние основы испанской музыкальной культуры // Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка: Сборник научных трудов и материалов Гос. научно-исследовательского института театра и музыки*. П. Л., 1940. С. 223–264. Вторая: *Кузнецов К.А. Из истории испанской музыки // Советская музыка*. 1936. № 11 (40). С. 49–56.

Кира Алемасова — К.С. Алемасова. См. комментарии к письму 30 марта 1942 года.

Тамара — Т.В. Оболадзе. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

Слава Р. — Святослав Теофилович Рихтер (1915–1997) — один из крупнейших пианистов XX века. Дружеские отношения Ольги Евгеньевны и Святослава Теофиловича

начались в годы войны. Это подтверждают письма 10 сентября и 9 ноября 1942 года. В архиве Ольги Евгеньевны сохранилось большое количество открыток, которые ей посылал Рихтер из своих гастрольных поездок.

17 мая

У нас в Москве наконец-то стало тепло! После нескольких дней теплых проливных дождей неожиданно вчера настало лето. На улице жарко, сразу пыльно. Деревья начали распускаться. У нас же дома все еще холодно; огромные стены еще не прогрелись, да и темновато. Но это хорошо: в жаркие знойные дни, когда вся Москва как бы кипит в раскаленном асфальтовом котле, наша квартира является сущим раем.

Воды по-прежнему нет, но у самого черного крыльца устроили «колодец» (кран), где целый день кипит жизнь. Тут и полощут, тут и сушат, тут и сплетничают. Совсем как в «Фаусте» Гёте («Scene am Brunnen»). В общем, бытовые условия улучшились.

Комментарии

По данным климатического монитора, в Москве во второй половине мая 1942 года температура воздуха была в пределах от +12,9 °C до +16,0 °C [Погода и климат]. «Scene am Brunnen» из «Фауста» Гёте — Ольга Евгеньевна приводит оригинальный заголовок 17-й сцены трагедии на немецком языке. В дословном переводе на русский — «Сцена у фонтана». Однако в русскоязычных литературных переводах эта сцена называется «Сценой у колодца».

31 мая

Консерватория сейчас дает цикл концертов силами студентов. Нам, теоретикам, в этих концертах отведена очень странная роль. Что-то вроде «у ковра Чарли Чаплин». Объявлять номера, перевертывать ноты и т.п. Довольно странный вид «производственной практики», но нельзя нам, в самом деле, даром есть хлеб!

Вот вчера и я начала «практиковаться». Громогласно объявлять я наотрез отказалась (Вы знаете мои голосовые средства!). Поэтому меня прикомандировали к лекторам-историкам (Гроссман, Грубер,

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

Туманина). Они будут читать лекцию, а я по мере надобности вытаскивать исполнителей из артистической. Вчера Вера Андреевна читала «концерт-лекцию» о Чайковском. Я же стояла в темной закуте между эстрадой и артистической и «ловила момент». Голова у меня трещала так, что я с трудом могла отличить пианиста от скрипача. Вера Андреевна безумно устала и очень волновалась, однако говорила хорошо. Мои режиссерские функции также были выполнены блестяще, «иллюстраторы» появлялись в нужном порядке, как марионетки из ящика. Но галдели они как сороки, и из-за них я едва слышала лектора. В ушах у меня стояла такая невообразимая «контрастная полифония»: «Где же сейчас достать лаковые туфли? — “Сейчас туфель, милочка, нету!” — “Здесь Чайковский, как и везде, остается замечательным психологом-реалистом. Его гениальные музыкально-психологические портреты...” — “Толя, отстаньте, Вы мне всю прическу испортите!”». И так 2 ½ часа подряд. На этом «трагикомическом» описании моей новой «практики» придется закончить. Но продолжение следует.

Комментарии

Гроссман, Вера Андреевна — Вера Андреевна Васина-Гроссман (1908–1990), музыковед, преподавала историю музыки в Московской консерватории (1942–1957).

Грубер — Р.И. Грубер. См. комментарии к письму 15 сентября 1941 года.

Туманина — Надежда Васильевна Туманина (1909–1968), музыковед, преподаватель истории русской музыки в Московской консерватории (1939–1968).

...Стояла в темной закуте — тесная, темная каморка или темный угол.

18 июля

Недели 2–3 тому назад настали у нас теплые дни — именно теплые, а не жаркие — и я, конечно, сразу раскисла. Недавно был такой день, что я даже не могла сразу подняться: сидела на подушках в полулежачем положении, глотала воздух как рыба, вытасченная из воды, и в таком виде готовила свое сообщение о Катюаре к уроку теоретич[еских] систем (как видите, Игорь не отстал от своих привычек и продолжает насаждать на нас, на него ничего не действует).

Комментарии

...*Готовила свое сообщение о Катуаре* — Георгий Львович Катуар (1861–1926), композитор, теоретик музыки. Его книга «Теоретический курс гармонии» (Ч. 1. М.: Гос. муз. изд., Музыкальный сектор, 1924. 101 с.; Ч. 2. М.: Гос. муз. изд., Музыкальный сектор, 1925. 81 с.) в истории русского теоретического музыкознания является первым опытом теоретического осмысления гармонии [Двоскина, 2016].

...*К уроку теоретичес[еских] систем* — лекции по предмету «музыкально-теоретические системы» в то время читал И.В. Способин.

Игорь — И.В. Способин. См. комментарии к письму 2 апреля 1942 года.

27 июля

В нашей музыкальной жизни произошли 2 маленьких события: концерт Рихтера и концерт Ведерникова. Интересно было сравнить этих совершенно различных пианистов, хотя по дарованию они, конечно, не сравнимы (Вы понимаете, о чем я говорю). Концерт Рихтера — с очень разнообразной, даже пестрой программой — был сыгран в достаточной степени экспромтом (о собственном *Klavierabend*'е его предупредили только за неделю). Он играл Бетховена, Шуберта (фантазию C-dur), Прокофьева, Рахманинова. Не все было одинаково хорошо, было много неровностей, шероховатостей, но многое играет поразительно. В общем — очень ярко. Великолепный «Wonderer» Шуберта и прелюдии Рахманинова особенно понравились публике (Прокофьев, сыгранный очень тонко и технически виртуозно, имел все же меньший успех). Внешне концерт прошел также блестяще: был полный зал, большие овации, прекрасные цветы. На *bis* концертант весьма щедро сыграл еще целое отделение (10–11 вещей).

Скромнее прошел концерт Ведерникова. Изящная стильная программа (Брамс, Шимановский, Дебюсси, Равель), тонкое, до конца продуманное исполнение — все это оставило чрезвычайно приятное впечатление. Хорошо и ровно было все с начала до конца. Однако это не увлекло — ни со стороны исполнения (изысканного, очень культурного, но несколько академически-рационального), ни со стороны программы. Трудно в наши исторические дни растворяться в серебристых туманах Дебюсси или слушать истерические выкрики Шимановского! Хочется стихийной, волнующей музыки. Но

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

я забываю, что собственно концертант тут не при чем. Ему — честь и хвала. У него есть настоящее зрелое мастерство: великолепный ритм (качество, не так-то часто встречающееся у наших исполнителей), большая культура звука. В частности, замечательно его прозрачное *piano*, — то матовое, то слегка звенящее, настоящее *piano* французских импрессионистов. В смысле ровности его концерт был более удачен, чем концерт С. Рихтера. Но не было той яркости впечатления: публика блаженно подремала и разошлась.

Комментарии

...*Концерт Рихтера* — по сведениям «Краткого хронографа жизни и деятельности С.Т. Рихтера», 5 июля 1942 года Рихтер дал свой первый сольный концерт в Москве. В программе: Л. Бетховен. Соната № 8 c-moll; Ф. Шуберт. Фантазия «Скиталец» («Wanderer») C-dur; С. Прокофьев. Соната № 2; С. Рахманинов. 5 прелюдий [Могильницкий].

...*Концерт Ведерникова* — Анатолий Иванович Ведерников (1920–1993), пианист, педагог. Согласно афише, хранящейся в Российском национальном музее музыки (инвентарный номер 1973/XI), концерт состоялся в Малом зале Московской консерватории 26 июля 1942 года.

10 сентября

Мы превратились в какие-то бледные, расплывчатые тени в духе Э. Карвера и тому подобных «изящных» модернистов. Тихими, неслышными шагами слоняемся мы по безлюдной консерваторской пустыне, часто «присаживаясь» отдохнуть на скамеечке каждого этажа после пройденной лестницы. Обстановка весьма соответствует нашему виду и настроению: полутемные коридоры, по которым беззастенчиво гуляет холодный ветер, полуразбитые окна, кое-как заклеенные картоном, пустые классы и пустые лестницы... мило и поэтично.

Жить сейчас, в общем, стало лучше, по причине летнего времени. Все-таки многое можно купить и на базаре, хотя и по безумным ценам. Ели тут москвичи (наподобие зайцев) всякую зелень: ботву, крапиву, лебеду (щавель — это уже деликатес), сейчас жуют капустный лист. Все увлекаются огородами (в том числе Игорь Владимирович, который стал настоящим колхозником). Мы, конечно, огородов никаких не

имеем, но и лебеды не едим: хватает монет на картошку, помидорчики и прочие хорошие вещи. Одним словом, если бы было масло и сахар, то получился бы «здоровый ветеринарный стол». <...>

У нас недавно было очень забавное «предприятие». Мне хочется описать его Вам, несмотря на то что Вам сейчас, наверное, не до моих глупостей. Но этот день, о котором я хочу Вам рассказать, остался таким ярким, таким незабываемым на общем сером и безрадостном фоне нашей жизни, что мне хочется и Вам рассказать о нем.

Дело вот в чем: по инициативе Киры и Славы мы решили устроить... пикник! Да, да, не удивляйтесь, самый настоящий пикник с белой скатертью, корзинкой, бутылками и прочими необходимыми атрибутами. Мы, наверное, с неделю хлопотали, увлеченные нашей идеей, причем Слава заботился, главным образом, «о стиле» (все должно было быть в стиле Монэ: на нем элегантный белый костюм, на мне — соломенная шляпа и т.п.), а мы — о более «существенном». Наконец все было готово.

Но увы! Накануне у меня начался ужасающий приступ мигрени, а затем — сердечный припадок, как неизбежное следствие этой мигрени. Никогда в жизни я так не злилась на себя, как в это время! Ужасно чувствовать себя такой дохлой и ни на что не годной. Вдобавок всю ночь лил дождь. Прощайте, соломенная шляпа и скатерть с бутылками! Однако каково было мое изумление, когда «гости» явились ко мне в полном параде и решительно объявили, что они все-таки [подчеркнуто в оригинале. — Н.Т.] едут, что без меня они не сделают ни шагу и что в случае необходимости они готовы нести меня на руках. Ну как тут не поехать! Шатаюсь от головной боли, я напятила на себя «туалет в стиле Монэ» и выползла на улицу. Дальше все шло как в сказке! Облака рассеивались, пустые трамваи подходили к нам как по мановению волшебной палочки, головная боль куда-то улетучилась и вообще было чудесно.

Мы вылезли у Останкинского парка, прошли мимо пустого заколоченного дворца и, не встретив в парке ни одного [подчеркнуто в оригинале. — Н.Т.] человека, направились вглубь леса. Там мы облюбовали чудесную полянку около ручья, всю залитую солнцем, и начали наши любимые детские игры. Это был, разумеется, все тот же «театр». На этот раз мы играли с особым темпераментом и увлечением (для постороннего человека наши пантомимы, конечно, показались бы

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

сумасшедшим домом). Весьма эффектно вышла «Песнь торжествующей любви» Тургенева (Слава — Фабий, Кира — Муций, я — Валерия). Очень удачно получилась также сцена у фонтана (Слава — Дмитрий, я — Марина). Но здесь весь эффект испортила Кира: в момент самых пылких объяснений, когда самозванец бросается на колени перед гордой полячкой, она с трагическим ужасом воскликнула: «Вы с ума сошли! А брюки? Кто их будет стирать?». Это было ужасно!

Я забыла сказать, что с нами было одно новое лицо, Таня Федорова. Она сначала робко и с удивлением взирала на наши чудачества, но потом также заразилась общим весельем и даже прекрасно сыграла роль Эрика в «Летучем голландце».

Обед у нас вышел совсем в духе Монэ: было и солнце, и скатерть, и даже (что всего важнее) очень основательный запас продовольствия нашего с Кирой приготовления. Правда, вместо вина был неизвестный химический состав неестественно алого цвета, именуемый «морсом», но ничего... в таком состоянии человек все может выдержать. Мы опьянели от воздуха и света, от голубого неба и зеленой травы, которых мы совершенно не видим здесь, в нашем мрачном и угрюмом «заколоченном» городе. Как немного нужно человеку, чтобы быть счастливым! Потом меня уложили на два пальто, и мы занялись импровизациями в стихах и прозе (откуда только у всех берутся таланты!), потом было не менее замечательное чаепитие из бутылок, согретых на солнце, и, наконец, финальное представление под заглавием «сцены из жизни древнего Рима». Это было самое комичное: достаточно сказать, что я была «юная христианская жертва на арене Колизея», Слава и Кира — лев и тигр, бегавшие вокруг меня на четвереньках, а Таня изображала римскую чернь и выражала бурное ликование. Всего не перескажешь, дело дошло даже до «оргии эпохи упадка».

Чудесная была также и прогулка в лесу, когда мои заботливые друзья и в самом деле некоторое время таскали меня на руках «чтобы я не устала» (как видите, я стала очень нетяжела!), и прогулка на лодке. Словом, вся эта эпопея продолжалась с 10 утра до 7 вечера. Вечер закончился у меня великолепным Clavierabend'ом Славы, в таком же светлом, лучезарном стиле, как и все остальное. Баркарола Шопена, E-dur'ное скерцо и многое тому подобное. Все это я описала так подробно потому, что я (да и все мы) до сих пор под впечатлением этого дня. (Слава говорит: «Это был самый чудный день в году!»)

Бывают же такие часы, когда забываешь все остальное и чувствуешь только прекрасную природу и тот запас счастливого, безмятежного настроения, который, оказывается, все-таки еще существует где-то в глубине души.

Простите меня, что я делюсь с Вами своими впечатлениями: я очень хорошо понимаю, как это все мелко и неинтересно, в особенности для Вас сейчас <...> Но мне так хочется побеседовать с Вами свободно, от души. Ведь я давно этого не делала. И потом, мне кажется, что такого дня уже больше не повторится. Время, в котором мы живем, — такое темное и грозное для всех нас. И я чувствую себя все хуже и хуже. Поэтому хочется подольше остановиться на чем-нибудь светлом, радостном, приятном.

Комментарии

Э. Карвер — Ольга Евгеньевна ссылается на картины французского художника-постимпрессиониста Эжена Каррьера (Eugène Carrière, 1849–1906).

Игорь Владимирович — И.В. Способин. См. комментарии к письму 2 апреля 1942 года.

Кира — К.С. Алемасова. См. комментарии к письму 30 марта 1942 года.

Слава — С.Т. Рихтер. См. комментарии к письму 19 апреля 1942 года.

Таня Федорова — Ольга Евгеньевна упоминает, скорее всего, Татьяну Федорову, учившуюся в Московской консерватории (1934–1939). По сведениям сайта Московской консерватории, в 1939 году она окончила историко-теоретический факультет (научный руководитель В.Э. Ферман). Работала в Башкирской студии консерватории и Музыкальном училище имени Гнесиных. В 1939–1941 годах работала в Харьковской консерватории [Федорова].

...В стиле Монэ — Клод Моне (1840–1926), французский художник. Его работа «Завтрак на траве» (1866, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) послужила, очевидно, прообразом того «пикника», который описывает Ольга Евгеньевна.

«Песнь торжествующей любви» Тургенева — повесть И.С. Тургенева (1881).

...Сцена у фонтана — Ольга Евгеньевна имеет в виду «Сцену у фонтана» из трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» (1825).

...Роль Эрика в «Летучем голландце» — персонаж из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец» (1840–1843).

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

9 ноября

Дома у нас адский холод. Вновь начинается арктический сезон. Пишу Вам сейчас — и еле двигаю рукой. На мне шуба и валенки, а руки время от времени прячу в муфту. С 5-го числа вдруг ударили сильные морозы после очень теплой погоды, а топить у нас, конечно, еще не раскачались. Температура катастрофически падает, приближаясь к 0° (сейчас +3). Обещают начать топку «на этой неделе». Будем надеяться!!! <...>

Наш курс все время непрерывно занимается. Но, конечно, работать очень трудно — Вы это прекрасно понимаете. Я ковыряю понемножку своих романтиков. Сижусь в нетопленной читальне (обычно в совершенном одиночестве), роюсь сама на разных полках библиотеки и болтаю с милыми нашими библиотекарями.

Комментарии

По данным климатического монитора, в Москве с 5-го по 9-го ноября 1942 года температура воздуха была в пределах от –6,6 °С до –15,1 °С [Погода и климат].

19 ноября

Не знаю, как выдержим эту зиму. <...> У нас до сих пор не топили ни разу (в прошлом году топили, все-таки, до января). <...>

Я живу сейчас, как крот в норке. Приду домой, забьюсь под старую лисью ротонду, пожертвованную одной старушкой, и возьму какую-нибудь симпатичную книжечку. Тогда еще жить можно. Можно также заниматься хозяйственными делами — подметать, стирать, гладить. Это скучно, но полезно, так как уж не замерзнешь.

Но хуже всего сидеть и заниматься или играть на рояле окостевшими пальцами, которые не слушаются (не только от холода, но и оттого, что растеряны последние остатки «пианизма»). И хочется заниматься, но нет энергии, нет сил. Противно.

Мои друзья редко навещают меня. Кира уехала в командировку. Слава Р. пребывает в состоянии мрачной меланхолии: ему негде жить, негде заниматься. Наши милые театральные представления прекратились — теперь мы предпочитаем более мирные, идиллические занятия.

Недавно мы сидели вдвоем в сырой холодной комнате. Я прижалась в уголок дивана и дрожала — даже под знаменитой «бабушкиной» ротондой. Слава, укутанный в папину шубу, героически занимал меня чтением новеллы Мюссе «Сын Тициана». Мы вспоминали прекрасный день 4-го сентября (наш «пикник», о котором я Вам писала), вспоминали тепло, солнце, зеленую лужайку и наши сумасшедшие игры. Это был единственный светлый день в году! И мне кажется, что это никогда уже не вернется.

Комментарии

Лисья ротонда — женская верхняя одежда в виде длинной накидки без рукавов, иногда теплая, на меху.

Кира — К.С. Алемасова. См. комментарии к письму 30 марта 1942 года.

Слава Р. — С.Т. Рихтер. См. комментарии к письму 19 апреля 1942 года.

...*Мюссе «Сын Тициана»* — повесть французского писателя А. Мюссе (1810–1857), написанная в 1841 году. Издание 1913 года хранилось в домашней библиотеке Ольги Евгеньевны. См.: *Мюссе А., де. Сын Тициана*; Мушка / Пер. с фр. Н. Соболевского и Л. Тепловой. 2-е изд. М.: «Польза» В. Антик и К°, 1913. 110 с.

1943 год 25 апреля

Впрочем, сейчас в Саратове, наверное, уже жарко. Даже у нас в Москве сегодня впервые настал настоящий теплый, летний, праздничный день. На улице ходят без пальто, и у меня открыто окошко.

Учебные дела наши идут обычным порядком. Сдали весеннюю сессию еще в марте и после этого очень устали. Я чувствую очень сильную сердечную слабость; Наташа Запорожец лежит (воспаление почек); Тамара, как Вам известно, совсем больна. Я от всей души жалею бедную Тамару, у нее, по-видимому, обострился туберкулезный процесс.

<...> Очень возможно, что у нас будет еще 5-й курс, и тогда мы кончим еще не скоро. <...>

Половину зимы прожили в ужасном холоде; в январе поставили наконец печку (вывели ее в форточку, так как больше некуда) и доживали зиму сравнительно неплохо.

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

Весной началась сильная сырость, стены, промерзшие насквозь, начали отходить и покрываться плесенью. Мой любимый рояль сильно пострадал. Однако сейчас это уже позади, все высыхает, дышать становится легче, и рояль, я надеюсь, «выздоровеет». <...>

Т. Федорова держала экзамен в аспирантуру по исторической специальности. Эта милая и серьезная девушка мне все больше и больше нравится. Часто играем с ней симфонии в 4 руки.

Комментарии

Наташа Запорожец — Н.В. Запорожец. См. комментарии к письму 2 октября 1941 года.

Тамара — Т.В. Оболадзе. См. комментарии к письму 2 сентября 1941 года.

Т. Федорова — см. комментарии к письму 10 сентября 1942 года.

Заключение

Летом 1943 года Т.Н. Ливанова вернулась в Москву. Письма к ней Ольги Евгеньевны естественным образом прекратились. Речь о возобновлении научного руководства уже не шла.

Дальнейшая профессиональная судьба Ольги Евгеньевны сложилась весьма удачно. Она окончила теоретико-композиторский факультет, ее научным руководителем остался К.А. Кузнецов. В 1946 году поступила в аспирантуру, спустя два года (1948) защитила кандидатскую диссертацию «Русская камерная песня в первых авторских сборниках».

Начала преподавать историю русской музыки в Московской консерватории в 1946 году. В 1951 году стала научным сотрудником Института истории искусств АН СССР⁽²⁾.

Влияние Кузнецова оказалось первостепенным для ее научной творческой деятельности. В одном из интервью, на склоне лет, Ольга Евгеньевна вспоминала о начале своей работы: «Мой дорогой руководитель Константин Алексеевич Кузнецов в то время уже тяжело болел и не мог продолжать работу в институте. На первых порах

(2) Институт истории искусств АН СССР — первое официальное название Государственного института искусствознания.

моей институтской работы он много мне помогал своими советами. Скажу больше: мои научные интересы нередко были продиктованы его пристрастиями. Так, например, по совету К.А. Кузнецова я начала работать над Григом...» [Открывая новые области, 1995, с. 123].

Монография об Э. Григе, изданная в 1962 году, вскоре была защищена как докторская диссертация [Левашева, Эдвард Григ... диссертация, 1962; Левашева, Эдвард Григ, 1962]⁽³⁾.

В ноябре 1958 года, к 5-летию со дня кончины Константина Алексеевича, Ольга Евгеньевна организовала в консерватории вечер памяти и выставку его работ и статей. Сохранила в своем архиве многие журналы с пометками автора, сберегла гранки книги «Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза», подписанные к печати в июле 1941 года, но не изданные вследствие начавшейся войны⁽⁴⁾. Делала все, что в ее силах, чтобы сберечь наследие К.А. Кузнецова для будущих поколений музыкантов.

(3) См. также: [Виноградова, 2024].

(4) Книга «Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза» была издана в сборнике [Кузнецов, 2022].

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

Список литературы:

- 1 Виноградова А.С. О книге О.Е. Левашевой «Эдвард Григ» // Искусство музыки: теория и история. 2024. № 30. С. 264–287.
- 2 Двоскина Е.М. «Подлинный слуга искусства» (к 90-летию со дня смерти Г.Л. Катуара и 150-летию Московской консерватории) // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4 (27). С. 8–33.
- 3 Житомирский Д.В. // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=129349> (дата обращения 08.09.2025).
- 4 Квитка К.В. // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person/8897> (дата обращения 08.09.2025).
- 5 Кузнецов К.А. Статьи по истории музыки: Учебное пособие / Предисл. Н.С. Серегинной, Н.И. Тетериной. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 388 с.
- 6 Левашева О.Е. Эдвард Григ. 1843–1907: Очерк жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 828 с.
- 7 Левашева О.Е. Эдвард Григ: очерк жизни и творчества: Диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.00. М., 1962. 828 с.
- 8 Левашева О.Е. К.А. Кузнецов // Воспоминания о Московской консерватории: Сборник статей / Сост. и коммент. Е.Н. Алексеевой и Г.А. Прибегинной. М.: Музыка, 1966. С. 472–477.
- 9 Левашева О.Е. Константин Алексеевич Кузнецов // Выдающиеся деятели Теоретико-композиторского факультета Московской консерватории: Сборник статей / Под общ. ред. Т.Ф. Мюллера. М.: Музыка, 1966. С. 121–130.
- 10 Ливанова Т.Н. Музыкальная классика XVIII века (Гендель, И.С. Бах, Глюк, Гайдн). М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 520 с.
- 11 Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник для специального курса историко-теоретических факультетов консерваторий. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 815 с.
- 12 Ливанова Т.Н., Пекелис М.С., Попова Т.В. История русской музыки. Т. 1. М.: Госмузиздат, 1940. 456 с.
- 13 Могильницкий В.А. Краткий хронограф жизни и деятельности С.Т. Рихтера // Святослав Рихтер. URL: <https://www.sviatoslavrichter.ru/chronograph.php> (дата обращения 08.09.2025).
- 14 Открывая новые области исследований. К 50-летию Государственного института искусствознания / Материал подгот. А.В. Лебедева-Емелина // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 121–127.
- 15 Пекелис М.С. // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person/130812> (дата обращения 08.09.2025).
- 16 Петухова С.А. Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть II // Художественная культура. 2023. № 3. С. 354–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-354-379>.
- 17 Погода и климат // Pogodaiklimat.ru. URL: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php> (дата обращения 08.09.2025).
- 18 Список абонентов Московской городской телефонной сети. Алфавитный список квартирных телефонов индивидуального пользования. М., 1939. 158 с.

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

- 19 Тетерина Н.И. Историк права и историк музыки: К.А. Кузнецов (1883–1953) // Художественная культура. 2020. № 4. С. 426–457. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00079>.
- 20 Федорова Т. // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person/45409> (дата обращения 08.09.2025).

References:

- 1 Vinogradova A.S. O knige O.E. Levashevoy "Edvard Grig" [On Ol'ga Levasheva's Monograph *Edvard Grieg*]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2024, no. 30, pp. 264–287. (In Russian)
- 2 Dvoskina E.M. "Podlinnyi sluzhitel' iskusstva" (k 90-letiyu so dnya smerti G.L. Katuara i 150-letiyu Moskovskoi konservatorii) ["True Servant of Art" (Commemorating the 90th Anniversary of George Catoire's Death and Celebrating the 150th Anniversary of Moscow Conservatory)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*, 2016, no. 4 (27), pp. 8–33. (In Russian)
- 3 Zhytomirsky D.V. [Zhytomirsky D.V.]. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=129349> (accessed 08.09.2025). (In Russian)
- 4 Kvitka K.V. [Kvitka K.V.]. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person/8897> (accessed 08.09.2025). (In Russian)
- 5 Kuznetsov K.A. *Stat'i po istorii muzyki: Uchebnoe posobie* [Articles on Music History: Textbook], foreword N.S. Seregina, N.I. Teterina. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2022. 388 p. (In Russian)
- 6 Levasheva O.E. *Edvard Grig. 1843–1907: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Edvard Grieg. 1843–1907: Essay on Life and Work]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1962. 828 p. (In Russian)
- 7 Levasheva O.E. *Edvard Grig, ocherk zhizni i tvorchestva* [Edvard Grieg, Essay on Life and Work], Dissertation ... Doctor of Art History. Moscow, 1962. 828 p. (In Russian)
- 8 Levasheva O.E. K.A. Kuznetsov [K.A. Kuznetsov]. *Vospominaniya o Moskovskoi konservatorii: Sbornik statei* [Memoirs of Moscow Conservatory: Collection of Articles], comp. and com. E.N. Alekseeva and G.A. Pribegina. Moscow, Muzyka Publ., 1966, pp. 472–477. (In Russian)
- 9 Levasheva O.E. Konstantin Alekseevich Kuznetsov [Konstantin Alekseevich Kuznetsov]. *Vydayushchiesya deyateli Teoretiko-kompozitorskogo fakul'teta Moskovskoi konservatorii: Sbornik statei* [Outstanding Figures of the Theoretical and Compositional Faculty of Moscow Conservatory: Collection of Articles], ed. T.F. Myuller. Moscow, Muzyka Publ., 1966, pp. 121–130. (In Russian)
- 10 Livanova T.N. *Muzykal'naya klassika XVIII veka (Gendel', I.S. Bakh, Glyuk, Gaidn)* [Musical Classics of the 18th Century (Handel, J.S. Bach, Gluck, Haydn)]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. 520 p. (In Russian)
- 11 Livanova T.N. *Istoriya zapadnoevropeyskoi muzyki do 1789 goda: Uchebnik dlya spetsial'nogo kursa istoriko-teoreticheskikh fakul'tetov konservatorii* [History of Western European Music until 1789: Textbook for a Special Course of Historical and Theoretical Faculties of Conservatories]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1940. 815 p. (In Russian)
- 12 Livanova T.N., Pekelis M.S., Popova T.V. *Istoriya russkoi muzyki* [History of Russian Music]. Vol. 1. Moscow, Gosmuzizdat Publ., 1940. 456 p. (In Russian)
- 13 Mogilnitsky V.A. Kratkii khronograf zhizni i deyatel'nosti S.T. Richter [Brief Chronograph of the Life and Activity of S.T. Richter]. *Svyatoslav Richter*. Available at: <https://www.svyatoslavrichter.ru/chronograph.php> (accessed 08.09.2025). (In Russian)
- 14 *Otkryvaya novye oblasti issledovaniy. K 50-letiyu Gosudarstvennogo instituta iskusstvovedeniya* [Opening New Research Areas. On the 50th Anniversary of the State Institute of Art Studies], prep. A.V. Lebedeva-Emelina. *Muzykal'naya akademiya*, 1995, no. 3, pp. 121–127. (In Russian)
- 15 Pekelis M.S. [Pekelis M.S.]. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person/130812> (accessed 08.09.2025). (In Russian)

- 16 Petukhova S.A. Chitaya "Vospominaniya" T.N. Livanovoi: portrety sovremennikov. Chast' II [Reading the "Memoirs" of T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part II]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 354–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-354-379>. (In Russian)
- 17 Pogoda i klimat [Weather and Climate]. *Pogodaiklimat.ru*. Available at: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php> (accessed 08.09.2025). (In Russian)
- 18 *Spisok abonentov Moskovskoi gorodskoi telefonnoi seti. Alfavitnyi spisok kvartirnykh telefonov individual'nogo pol'zovaniya* [List of Subscribers of Moscow City Telephone Network. Alphabetical List of Private Phones]. Moscow, 1939. 158 p. (In Russian)
- 19 Teterina N.I. Istorik prava i istorik muzyki: K.A. Kuznetsov (1883–1953) [A Legal Historian and a Music Historian: K.A. Kuznetsov (1883–1953)]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 4, pp. 426–457. (In Russian)
- 20 Fedorova T. [Fedorova T.]. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person/45409> (accessed 08.09.2025). (In Russian)

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.
По письмам О.Е. Левашевой

УДК 7.094; 78
ББК 85.31

Собакина Ольга Валерьевна

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

Ключевые слова: Станислав Монюшко, Адам Мицкевич, кантаты, «Призраки», «Дядя», «Крымские сонеты»

Собакина Ольга Валерьевна

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-580-607

Для цит.: Собакина О.В. Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра // Художественная культура. 2025. № 4. С. 580-607. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-580-607>

For cit.: Sobakina O.V. Cantatas *Widma* and *Sonety krymskie* by Stanisław Moniuszko with the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 580-607. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-580-607> (In Russian)

Sobakina Olga V.

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

Keywords: Stanisław Moniuszko, Adam Mickiewicz, cantatas, *Widma*, *Dziady*, *Sonety krymskie*

Sobakina Olga V.

Cantatas *Widma* and *Sonety krymskie* by Stanisław Moniuszko with the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Аннотация. Поэтические циклы А. Мицкевича, к которым С. Монюшко обратился в варшавский период творчества, предоставили композитору редкую возможность не только использовать высокохудожественные тексты, объединенные сюжетной драматургией, но и интерпретировать разнообразные национальные мотивы. Тема статьи ранее эпизодически затрагивалась в труде И.Ф. Бэлзы и представляет интерес в связи с недостаточной изученностью выдающихся произведений Монюшко, а также в связи с некоторыми публикациями, появившимися в польской научной периодике и предлагающими интересные наблюдения и информацию. На основе методологии поэтологического и сравнительного анализов автор рассматривает новаторский для польской музыки подход Монюшко к интерпретации жанра кантаты, демонстрирует различие композиции и стилистики «Призраков» и «Крымских сонетов», выявляет обусловленность поэтики кантат текстами Мицкевича.

«Призраки» и «Крымские сонеты» относятся к редким примерам использования в кантатах сюжетной драматургии, обогатившей стилистику жанра сценической выразительностью. В творчестве Монюшко жанр камерной лирической кантаты трансформировался благодаря эстетическим запросам эпохи романтизма. Поэтика лирической кантаты очевидна в концепции «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее в интерпретации кантаты как вокально-оркестрового цикла, в отличие от театрализованной и новаторской по своей сути сценической кантаты, какой стали «Призраки». Оперность «Призраков», сценичность их музыкальной драматургии нашли выражение в оригинальной композиции, основанной на взаимодействии многих сценических героев.

Abstract. A. Mickiewicz's poetic cycles, to which S. Moniuszko turned during his Warsaw period of creativity, provided the composer with a rare opportunity not only to use highly artistic texts united by a dramatic plot, but also to interpret a variety of national motifs. The topic of the article was previously touched upon episodically in the book by I.F. Belza and is of interest due to the insufficient study of Moniuszko's outstanding works, as well as due to certain publications that have appeared in Polish scientific periodicals and offer interesting observations and information. Drawing on the methodology of poetological and comparative analysis, the author examines Moniuszko's approach to interpreting the cantata genre, which was innovative for Polish music, demonstrates the differences in the composition and style of *The Ghosts* (*Widma*) and *The Crimean Sonnets* (*Sonety krymskie*), and reveals the determinacy of the poetics of the cantatas in Mickiewicz's texts.

The Ghosts and *The Crimean Sonnets* are among the rare examples of the use of plot dramaturgy in cantatas which enriched the genre stylistics with scenic expressiveness. In Moniuszko's works, the genre of the chamber lyric cantata was transformed thanks to the aesthetic demands of Romanticism. The poetics of the lyric cantata is evident in the concept of *The Crimean Sonnets* which are significantly more traditional in their interpretation of the cantata as a vocal and orchestral cycle, in contrast to the theatrical and innovative stage cantata that *The Ghosts* became. The operatic quality of *The Ghosts* and the theatrical quality of its musical dramaturgy are expressed in an original composition based on the interactions of many stage characters.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Введение

В своей очередной статье, посвященной творчеству выдающегося польского композитора XIX века Станислава Монюшко (Stanisław Moniuszko, 1819–1972) на тексты Адама Мицкевича (Adam Mickiewicz, 1798–1855), автор представляет особенности интерпретации композитором поэтических циклов «Дзяды» (1823–1832) и «Крымские сонеты» (1825–1826). Все эти произведения — и кантаты, и поэтические циклы — стали значительными событиями в польской культуре, однако, если творчеству Мицкевича в контексте композиторского творчества Польши и России уделялось довольно много внимания в отечественном искусствознании [Бэлза, 1988], то кантаты Монюшко остались вне внимания отечественных музыковедов — несмотря на то, что достижения Монюшко в этом жанре имеют огромное значение. Ведь ранее, в польской музыке первой половины XIX века кантата была жанром, предназначенным исключительно для празднования событий разной значимости, и только Монюшко смог наполнить его совершенно новыми, актуальными композиционно-поэтическими идеями. Принимая во внимание явные пробелы в «монюшкиниане», в последние годы польские исследователи стали переосмысливать творчество композитора в более широком контексте, в том числе привлекая материалы разных архивов и изучая авторские рукописи, — некоторые их выводы также помогли сделать существенные акценты в анализе поэтики «Призраков» и «Крымских сонетов».

В творчестве Монюшко жанр кантаты представлен небольшим, но заметным кругом сочинений разного характера. Среди семи сохранившихся кантат даже в масштабах всего творческого наследия Монюшко явно выделяются две «литовские» (или, как их озаглавил композитор, «мифологические») кантаты и две — на слова Адама Мицкевича (не считая баллады «Пани Твардовская», которая довольно часто оказывается в списке кантат⁽¹⁾). Помимо них сохранилась Кантата

на слова неизвестного автора, написанная для Леопольда Матушиньского, режиссера Варшавской оперы, а также оркестровая партитура (29 листов) Кантаты для солистов, смешанного хора и оркестра на слова Я.С. Ясиньского. Особняком предстает кантата для баса, хора и оркестра «Мадонна» (*Madonna*, 1855) на слова сонета Ф. Петрарки, написанная для исполнения в Петербурге. Осталась незавершенной кантата «Год в песне» (*Rok w pieśni*) на слова Владислава Сырокомли для солистов, смешанного хора и оркестра, внимание которой уделили белорусские музыковеды [Копытько, 2006, с. 16–18].

«Мифологические» кантаты Монюшко стали первыми заметными образцами польской кантаты второй половины столетия несмотря на то, что они создавались в Вильне еще в конце 1840-х годов и были вдохновлены литовским эпосом. Однако к наиболее значимым сочинениям варшавского периода творчества композитора принято относить две кантаты на слова Адама Мицкевича:

«**Призраки**», лирические сцены из «Дзядов» Адама Мицкевича для солистов, смешанного хора и оркестра / «*Widma*», *sceny liryczne z «Dziadów» Adama Mickiewicza na głosy solowe i chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry*. Кантата написана до 1859 года, исполнена 22 января 1865 года в Варшаве;

«**Крымские сонеты**» для соло (тенора), смешанного хора и оркестра на слова Адама Мицкевича (Интрада, «Штиль», «Плавание», «Буря», «Бахчисарай», «Бахчисарай ночью», «Чатырдаг», «Странник», «Аюдаг» (Эпilog)⁽²⁾ / *Sonety krymskie na sola, chór mieszany i orkiestrę. Słowa Adama Mickiewicza (Intrada, Cisza morska, Żegluga, Burza, Ruina, Noc, Hymn, Pielgrzym, Epilog)*. Кантата написана в 1865–1867 годах, исполнена 22 января (16 февраля?) 1868 года в Варшаве.

Заметные произведения кантатного жанра появились в виленский период творчества не без влияния берлинских впечатлений композитора в период обучения у К.Ф. Рунгенхагена, директора Певческой академии, которая была основным центром развития вокально-инструментальной музыки в Европе того времени. Форма кантаты привлекала композитора не только возможностью обращения

(1) «Пани Твардовская» — баллада для солистов, хора и оркестра на слова Адама Мицкевича. Исполнена 8 декабря 1869 года в Варшаве. Написана как комическое произведение по юношеской балладе Мицкевича. Большую антитезу трагическим «Призракам», написанным десятью годами ранее, вряд ли возможно представить: пани Твардовская хитростью побеждает черта, сбежавшего от ее знаменитого сварливого характера, и таким образом спасает своего легендарного мужа.

(2) Названия частей — восьми сонетов Мицкевича — приводятся в соответствии с традиционным русским переводом.

к интересным для него сюжетам и текстам, но еще и потому, что давала возможность освободиться от оперных условностей и трудностей, связанных с постановкой и исполнением спектакля в театре. В письме Ю.И. Крашевскому из Вильно (*Do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wilno, 27 lipca 1854*) в связи с планируемым исполнением «Мильды» Монюшко акцентировал это обстоятельство особо:

Пора уже оглянуться вокруг, если опера является не чем иным, как общепризнанным недоразумением. Мы можем выгодно преподнести любое самое фантастическое содержание в кантате. Ничто не ограничивает ее: ни время, ни перемена места, ни количество людей. С небес на землю, оттуда в ад — свободный переход, не оскорбляющий приличия. Рассказ (не обязательно старый речитатив) заполняется именно драматическим движением, а песни, арии, дуэты, хоры, прерывая рассказ и занимая его чисто лирические паузы, создают целостность, полную интереса и очарования. У нас нет образцов подобной кантаты. Только оратории могут быть подсказкой для нее. <...> А сколько удобства в самом исполнении! Все закулисные вспомогательные средства — зависимость успеха произведения от всех членов коллектива театра (в котором, от первого тенора до последнего фонарщика, каждый из этих господ может своей немилостью повлиять на незаслуженное фиаско), это тернистый путь, который нужно пройти, чтобы выпросить у дирекции театра исполнение произведения, и еще много других болезненных, унижительных подробностей, которые снимаются кантатой [Moniuszko, 1969, s. 198].

История создания и жанровые особенности кантат

«Призраки»

Одним из наиболее знаковых произведений польской музыки стала сценическая кантата «Призраки», во многом благодаря особому значению «архитворения» Мицкевича и премьере, приуроченной к годовщине Январского восстания (1863–1864), которая с триумфом прошла в «Редутовых залах» Театра Вельки во время

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

концерта-бенефиса, организованного Марией Калергис⁽³⁾ (кантата продолжительностью более часа была повторена трижды за вечер!). Посвящение г-же Калергис было сделано в ожидании скорого переезда в Варшаву и появилось в издании клавира (без текста и голосов, как и многие клавиры того времени), изданного Gebethner i Wolff (с отметкой цензуры от 25 марта 1858 года). В тот же год кантата была трижды исполнена во Львове под запрещенным цензурой названием «Дзяды» во время награждения композитора почетным дипломом Галицийского музыкального общества, а в конце июня фрагменты кантаты прозвучали в варшавском Институте музыки. Через два года после премьеры кантата была повторена в годовщину Ноябрьского восстания (1830–1831), тексты читали знаменитые артисты Хелена Моджеевска, Саломея Палиньска и Ян Хенчиньский. Идея поставить «Призраки» в виде театральной постановки была осуществлена после смерти композитора в 1878 году в Театре Скарбковского во Львове под руководством Яна Добжаньского.

Уточняя обстоятельства создания кантаты, стоит подчеркнуть, что она сочинялась на протяжении нескольких лет, а название было скорректировано в ожидании требований цензуры. Юзеф Сикорский в 1859 году упоминал, что обширнейшая композиция по «Дзядам» (!) готова давно, а в сохранившейся переписке композитора о ее сочинении упоминается начиная с 1853 года. В связи с недавней реконструкцией авторской версии партитуры⁽⁴⁾ кантаты годы соз-

(3) Мария Калергис (1822–1874, во втором замужестве Муханова, урожденная Мария-Луиза фон Нессельроде) — дочь генерала российской армии, героя Бородинского сражения; с 7 лет училась в Петербурге, хотя в разных источниках именуется «польской пианисткой» (полька по матери). С 1857 года поселилась в Варшаве, в ее салоне бывали ее знакомые — Р. Вагнер, Ф. Лист, А. де Мюссе, Г. Гейне и другие выдающиеся творческие деятели того времени. Помимо выступлений в салонах и прочих разнообразных занятий, обычных в аристократической среде, она занималась благотворительностью и содействовала музыкантам. Калергис-Мухановой стала в 1863 году, а в 1870-м году ее муж Сергей Муханов был назначен председателем дирекции Варшавских театров. Именно она (по просьбе Монюшко) уговорила мужа разрешить постановку оперы «Галька» в Варшаве. Много путешествовала по всей Европе, особенно по модным курортам.

(4) На основании авторской копии клавира, отправленной Ц.А. Кюи, неполного черновика клавира (703/М), полного комплекта клавира с партиями (704/М, с датой 8 декабря 1852 года и текстами на трех языках — польском, итальянском и русском), а также полной авторизованной рукописи партитуры из ВМО (702/М) Мачей Прохаска реконструировал оригинальную партитуру композитора [Prochaska, 2017].

дания упоминаются в границах 1852–1858. Для единственной опубликованной до этого события версии партитуры с голосами начала XX века текст композитора редактировали Владислав Желеньский (критично относившийся к тексту Монюшко) и Адам Мюншхаймер [Prochaska, 2017, s. 49–53].

Очевидно, что фрагменты самой противоречивой и загадочной поэмы Мицкевича «Дзяды» постоянно влекли к себе Монюшко. В выборе сюжета, наряду с поэтическими достоинствами стихов Мицкевича, имели значение патриотические мотивы, связанные с политической ситуацией в Варшаве накануне Январского восстания, а также интерес к идеям музыкальной драмы, не угасший после варшавской премьеры оперы «Галька» (*Halka*, 1858). Однако намного важнее оказалась общность национальной ментальности (и, соответственно, интерес к литвинским (белорусским) и литовским темам родного региона), фольклорных приоритетов, интонационной основы речи и мелоса, типичных форм обрядовости: и поэт, и композитор видели задачу в возрождении национальных фольклорных форм в своих произведениях, что явно заметно в «Дзядях». Не случайно, что Монюшко в кантате, в отличие от вокальных опусов, обратился к совершенно другим, близким к фольклору текстам Мицкевича.

Композиция самой поэмы также вызывала особое отношение композитора: «Дзяды»⁽⁵⁾ были задуманы Мицкевичем как музыкально-сценическое произведение, и, перечисляя жанры, обращение к которым обусловило стилистическую сложность его поэмы, поэт упоминал в Предисловии к ней заклинания, гимны, разножанровые песни и фольклорные тексты. Эти нюансы оказались очень привлекательными для Монюшко, поскольку, характеризуя собственное творчество,

(5) Первыми были опубликованы вторая и четвертая части, вошедшие вместе с поэмой «Гражина» во второй сборник Мицкевича, напечатанный в Вильне в 1823 году, и получившие впоследствии название «виленские Дзяды». Первая же часть, оставшаяся незавершенной, была впоследствии заменена стихотворением «Призрак», а третья, скорее всего, так и не была написана, однако в 1832 году Мицкевич написал еще одну часть поэмы, занявшую ее место и получившую известность как «дрезденские Дзяды». Она была издана в Париже в том же году вместе с циклом стихотворений, посвященным петербургским впечатлениям, под заголовком «Отрывок», поскольку композиционно никак не связывалась с циклом. И только после смерти поэта, в 1860 году в Париже были опубликованы найденные среди рукописей отрывки с названием «Зрелище», которые посчитали фрагментами первой части поэмы.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Мицкевич отмечал, что он искал пути синтетического развития художественных образов и воплощения народных истоков в поэзии. Однако на самом деле, предлагая читателям во II части «Дзядов» элементы сценографии, поэт впечатляет их псевдонародным характером представленного мира, трактуя его в романтическом ключе, поскольку и сюжет, и образы вполне соответствуют вкусам романистов, писавших в жанрах так называемой «литературы ужасов».

Несмотря на явную эклектику сюжета, поэма стала свидетельством многолетних экспериментов Мицкевича на поприще романтического синтеза слова, драмы и музыки. «Поэма-мистерия» — определение самого поэта, который поясняет, что название означает торжественный обряд в честь умерших предков, справляемый ночью на кладбище и «ведущий начало от языческих времен». Отметим, что жанровое определение «Дзядов» как поэмы условно: текст включает несколько разнородных фрагментов, объединенных общей сверхидеей, и никогда не был завершен в силу объективных причин: замысел оказался слишком масштабным и неясным даже самому автору. Он был посвящен выражению переживаний и размышлений поэта, касающихся судьбы родины, утратившей независимость, и основывался на идее воплощения фольклорно-религиозных, а также мистических традиций, связанных с поминанием предков. Трагедийно-патриотическая концепция, основанная на традициях древнего обряда, была передана в сценах суда над людьми и событиями, однако «Дзяды» довольно далеки как от языческой, так и от христианской мистики и рождены морально-этической концепцией самого Мицкевича, направленной на выявление социальной проблематики и выражение патриотических идей, связанных с борьбой светлых и темных сил, что очевидно в композиции многих сцен. Об этом сам поэт пишет так:

Возвышенная цель обряда, пустынная местность, ночное время, фантастичность обстановки сильно волновали мое воображение... я вслушивался в сказки, рассказы и песни о мертвецах, возвращающихся с просьбами или предостережениями; и во всех этих чудовищных вымыслах можно было уловить определенные моральные стремления и определенную идею, образно выраженную простым деревенским человеком. Настоящая поэма написана именно в таком духе, обрядовые же песни и заклинания в большинстве переданы верно, а иногда и дословно взяты из народной поэзии. <...> Разнородные концепции... влияли на форму и стиль «Дзядов», и потому мы находим

здесь повествование в древнем библейском стиле, лирические гимны, студенческие и рождественские песни... [Мицкевич, 1952, с. 29].

Из предисловия к первому тому издания сочинений Мицкевича, вышедших в свет в двух книгах в Вильне в 1822–1823 годах («Поэзия I»; «Гражина» и две части «Дзядов»), очевидно, что Мицкевич уже в юные годы увлекался фольклором, находя в разножанровых народных образцах не только сюжетно-образную новизну, но и нравственные акценты. Композиция текстов второй части «Дзядов» оказалась созвучна не только настроениям Монюшко, она вполне соответствовала требованиям для текста кантаты, более того, позволяла последовать намерениям поэта и в композиции кантаты (используя половину текста избранной части «Дзядов»), довольно редкой по форме для того времени, подразумевающей сценическое театрализованное представление с участием чтецов⁽⁶⁾.

Идея мистериальности, заявленная Мицкевичем, вдохновила композитора на создание довольно необычной по жанровым признакам формы и определила его поэтику. Неоднозначность заметна уже в подзаголовке — «лирические сцены», — отсылающем к оперному жанру, помимо жанра сценической кантаты⁽⁷⁾. Сюжет произведения насыщен действием, которое проникает во все детали текста и срежиссировано композитором — это и указания Гуслера и Старца собравшимся совершать конкретные действия, и комментарии поведения на сцене появляющихся и исчезающих призраков, и характер взаимодействия с призраками артистов хора и солистов.

Аналогичную двоякость имеет и сюжет, не только воспроизводящий народный обряд, но и, согласно комментарию Мицкевича, процитированному композитором перед нотным текстом, характерную для региона связь с религиозным культом⁽⁸⁾, в частности, благодаря

(6) Упомянем попутно, что в композицию кантаты включены номера, ранее опубликованные в «Домашних песенниках»: дуэт *Naprzód siebie wspomina* из IV части «Дзядов» (Третий «Домашний песенник», 1851), романс *Tu niegdyś z wiosny poranki* (фрагмент Песни Зоси из II части), дуэт Гуслера и Зоси *Na głowie ma kraśny wianek...* (Пятый «Домашний песенник», 1858) [см. об этом: Собакина, 2023, с. 565–567].

(7) «Лирические сцены» стали спустя 26 лет подзаголовком оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (премьера 1879).

(8) Этот комментарий во Вроцлавской версии М. Прохаски зачитывает в начале исполнения кантаты Гуслер [S. Moniuszko. Widma, 2017].

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

близости к мистериальным представлениям, популярным в Польше со времен Средневековья. Кроме того, неожиданно народный ритуал оказался дополнен мотивами, почерпнутыми из литературных штампов и условностей. Любопытно соображение из интервью режиссера Павла Пассини, которое приводит Катажина Лисецка:

Я думаю, что Монюшко хотел поместить важнейший польский драматический текст в европейскую музыкальную традицию, между ораторией и оперой, и таким образом открыть его западному слушателю. Он хотел сделать этого непонятого поэта, погруженного в народные обряды, понятным людям, воспитанным в другой культуре. Вот почему он сопоставляет этот ритуал с оперной музыкой XIX века, ища ключ к западному восприятию [Lisiecka, 2023, p. 121].

В некоторых польских публикациях, посвященных этой кантате, отмечается, что сам Монюшко сравнивал «Призраки» с одой-симфонией «Пустыня» (*Le Désert*, 1844) Фелисьен-Сезара Давида. Подробный исторический экскурс представил Гжегож Зезюля:

Возвращаясь к временам Монюшко, следует отметить, что драматическая кантата — гораздо более амбициозная по своим художественным установкам и с четко очерченным сюжетом — переживала определенный ренессанс, наиболее известным примером которого, вероятно, является *La damnation de Faust* («Осуждение Фауста») Гектора Берлиоза (1846). Однако для Монюшко гораздо более важной оказалась модель драматической кантаты, введенная ныне забытым французским композитором Фелисьеном Давидом (1810–1876). Благодаря Давиду форма кантаты — емкая и, возможно, несколько гибридная в романтическом стиле — вобрала в себя элементы мелодрамы, то есть приемы декламации текста либо на фоне оркестрового сопровождения, либо в паузах «между музыкальными проигрышами». Более того, инструментальные номера, отсылающие к ритмам танцевальной музыки или симфоническим формам, приобрели в ней большее значение, чем прежде [Zieziula, 2017, s. 18–19].

По поводу этого сравнения можно заметить, что ассоциации между «Призраками» и «Пустыней» имеют основания скорее благодаря участию чтеца и часовой продолжительности — с ораторией Давида по прошествии времени можно отметить больше различий, чем сходства: присутствие значительных оркестровых эпизодов (которых, за исключением Интрады, нет у Монюшко), иллюстративность и статичность (а не драматическое действие, как в «Призраках»), непродолжительные текстовые комментарии чтеца, прерывающие музыкальный номер,

редкие соло одного лишь солиста — тенора. Аналогии можно найти скорее в значении хоровой партии, прозрачности звучания некоторых оркестровых эпизодов, а также в присутствии яркой драматической кульминации («Буря в пустыне»). Форма оратории Давида также организована совершенно иначе.

Содержание кантаты «Призраки»

Время и место действия — Литва, начало XIX века, часовня неподалеку от сельского кладбища.

Ночью в часовне собираются жители деревни для проведения обряда «дзяды» (помяновение усопших), в полной темноте на призыв ведуна (Гусяра) прилетают души умерших и рассказывают о своих грехах и наказаниях, но не каждый дух в состоянии принять поддержку, угощение и молитву, которую ему предложат после покаяния собравшиеся, чтобы облегчить участь. Однако прилетевшие на зов души двух детей, злого барина, пастушки Зоси предостерегут людей от ошибок, совершенных ими, и исчезнут, отпугнутые магическим заклинанием. И только последний, четвертый дух, который появляется без призыва под утро, не подчиняется магическому ритуалу, приводя в ужас собравшихся.

Действующие лица:

Гусяр (баритон)

Старец (баритон)

Ангелы: Юзё и Рузя (Józio i Rózia, дисканты, сопрано) Widmo I (Видение⁽⁹⁾ I, Allegretto, g-moll, 3/4)

Голос (злой дух, баритон) Widmo II (Видение II, Un poco agitato, ma non troppo presto, g-moll, 3/4)

Сова (меццо-сопрано)

Ворон (баритон)

Девушка — Зося, пастушка (сопрано) Widmo III (Видение III, Andantino, B-dur, 6/8)

Призрак и пастушка (немые роли)

крестьяне, ночные птицы

(9) Также возможен перевод «Призрак I».

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Структура:

Интрада

№ 1. № 1 А. Хор *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie...*

№ 1 В. Мелодрама (мелоречитация) *Zamknijcie drzwi od kaplicy...*

№ 1 С. Соло Гусяра с хором *Czyśćcowa duszeczki! W jakiegokolwiek świata stronie...*

№ 1 D. Мелодрама *Podajcie mi garść kądzieli...*

№ 1 Е. Соло Гусяра с хором *Naprzód wy z lekkimi duchy...*

№ 2. Речитатив Гусяра и соло Ангела с хором *Patrzcie, ach patrzcie do góry... Do mamy lećmy, do mamy...*

№ 3. Речитатив Гусяра *Czego potrzebujesz duszeczko...*

№ 3 А. Мелодрама, хор и речитатив *Bo słuchajcie i zważcie u siebie...*

№ 3 В. Соло с хором *A kto prośby nie posłucha...*

№ 4. Речитатив Гусяра *Już straszna północ przybywa...*, соло z chórem: *Dalej wy z najcięższym duchem...*

№ 5. Речитатив *Hej, kruki, sowy, orlice!* oraz solo Guślarza z chórem: *Wszelki duch! Jakaż potwora!*

Речитатив и ария Призрака *Dzieci, nie znacie mnie, dzieci?... Ja nieboszczyk, pan wasz! Dzieci...*

Речитатив-диалог Гусяра с Призраком *A czegoż potrzeba dla duszy...*

№ 6. Хор *Darmo żebrze, darmo płacze...* Ворон и Сова (эпизоды): *Nie lubisz umierać z głodu...*

№ 7. № 7 А. Мелодрама Призрака и хор *Nie ma, nie ma dla mnie rady!... Tak musisz dręczyć się, dręczyć wiek wiekiem...*

№ 7 В. Речитатив Гусяра и хор *Gdy nic tobie nie pomoże... A kto prośby nie posłucha...*

№ 8. Речитатив и соло Гусяра, дуэт со Старцем и хором *Podajcie mi przyjaciela ten wianek... Teraz wy poślednie duchy...*

№ 9. Речитатив Гусяра, *duettino* с Зосей и хором *A toż czy obraz Bogarodzicy?... Na głowie ma kraśny wianek...*

№ 10. Песенка Зоси *Tu niegdyś w wiosny poranki...*

№ 11. № 11 А. Мелодрама и хор *Tak Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski... Wiatr mną jak piórkiem pomiata... Tak wśród pierzchliwej, wśród pierzchliwej fali...*

№ 11 В. Мелодрама Гусяра и Зоси, хор *Czego potrzebujesz, duszeczko... Bo słuchajcie i zważcie u siebie*

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

№ 11 С. речитатив Гусяра и соло с хором *Darmo bieżycie, to są marne cienie... A kto prośby nie posłucha...*

№ 12. № 12 А. Соло Гусяра с хором и речитатив *Teraz wszystkie dusze razem... Czas odemknąć drzwi kaplicy...*

№ 12 В. Соло и мелодрама Гусяра с хором *A kto prośby nie posłucha... Przebóg! Cóż to za szkarada?... Duszo przeklęta czy błoga... Nie pomaga i kropidło...*

№ 12 С. Речитатив и мелодрама Гусяра с хором *To jest nad rozum człowieczy!... Próżno palę, próżno święcę, nie znika przeklęta dusza... Co to będzie? Gdzie my z nią, on za nią wszędzie...*

Кантата написана в трехчастной «арочной» форме, вступительный раздел представлен Интрадой и Первым номером, вовлекающим слушателей в подготовку к обряду дзядов, центральный трехчастный раздел живописует жизненные истории трех призраков, а заключением является Двенадцатый номер, по существу, завершающий монументальную кантату (продолжительностью более часа) «разомкнутой» формой, ставящей своеобразный знак вопроса о смысле происходящего действия. Каждый из трех разделов, названных «Видение», также организован типичной трехчастной формой, обусловленной ритуалом, — в ней выделены появление призрака, центральный декламируемый текст (содержащий рассказ о прегрешениях души), музыкальное развитие (солисты с хором) и своеобразное «магическое резюме» в коде: согласно Божьей заповеди призраки, а затем хор констатируют участь души, призрак отказывается от угощения и уходит, отгоняемый собравшимися и Гусяром.

В первом Видении два ребенка-ангела, отказываясь от угощения, жалуются, что «кто не познал горечи ни разу — тот не узнает сладости на небе», во втором — душа злого барина, которую забивают птицы, не имея возможности принять угощение, осознает, что «кто не был ни разу человеком, тому человек ничем не поможет», а душа юной пастушки Зоси, радостно порхавшей за бабочками и барашками, но не замечавшей любви, плачет о том, что «кто ни разу не ступил по земле, тот никогда не может быть на небе».

Смысловым центром произведения является центральный раздел «Видение II», представляющий одну из наиболее драматических страниц творчества Монюшко. В нем композитор обращается к стилистике важнейшей части реквиема — *Dies irae*, что оправдано сценой суда над

жестоким баринном. Выразительный текст Мицкевича, наполненный обличительной страстностью, нашел яркое выражение в драматизме музыки Монюшко. Не менее четверти кантаты посвящено фактически осуждению крепостничества, сожалению о несправедливости и забитости челяди, которая, обратившись к птицам, воздает злому барину по заслугам. Именно эта сцена имеет наиболее развитое строение, а принцип «крещендирования» формы раздела связан с появлением душ птиц (декламация) и хора налетевшей стаи, становящейся центром всего произведения. Другое драматургически значимое стилистическое средство здесь — жанр баркароты с его остигнутым, ностальгическим метром, как нельзя более соответствующим печали и сожалению о судьбе душ детей и девушки-пастушки.

Детальное музыкальное развитие формы, обусловленное сюжетом, точно соответствует жанру драматической сцены. Интересно, что пишет в связи с этим Гжегож Зезюля:

Очевидная связь «Призраков» с драмой, как бы навязанная литературным оригиналом, была дополнительно подчеркнута Монюшко — и в то же время точно определена — в формулировке «лирические сцены». Она отсылает нас как к драматическим, так и к поэтическим элементам, которые симбиотически сочетаются в его кантате. В интерпретации Монюшко музыка и мелодрама (декламируемый текст) также тесно переплетены. Монюшко, сделав «либретто» текст II части «Дзядов», поступил совершенно иначе, чем Фелисьен Давид (который в своей «Пустыне» переработал поэтический текст, предоставленный ему его другом Огюстом Коленом): он использовал известное драматическое произведение, сохранив его сюжетную структуру и неизменное звучание, благодаря чему интуитивно приблизился к идее так называемой *Literaturoper*. Современные историки оперы используют этот немецкий термин для описания определенного авангардного эксперимента, который изначально увлек русских композиторов, пытавшихся положить на музыку драмы Пушкина и Гоголя... По этому пути пошли впоследствии самые гениальные творцы рубежа веков во главе с Клодом Дебюсси и Рихардом Штраусом... [Zieziula, 2017, s. 27–28].

Катажина Лисецка, «расследуя» историю сценических прочтений кантаты и подчеркивая процесс «эстетизации обряда», замечает:

Монюшко, сочиняя музыку к шедевру поэта и придавая ему форму кантаты в виде лирических сцен, по сути, осуществил этот процесс эстетизации дальше. Он усилил его, одновременно отойдя от мистерии как «живого источника». Благодаря исполь-

зованию музыкальных решений, вызывающих явные сопоставления с итальянским оперным *bel canto*, он осуществил этот процесс как бы вторично, придав «Дядям» черты мистериальности, заключающиеся, в том числе, в создании соответствующей ауры для драматургии событий благодаря музыке. <...> Мистерия дядюшек как источник вдохновения стала... поводом для постановки вопросов о роли и месте духовности в искусстве [Lisiecka, 2023, p. 125, 126].

Она также обращает внимание на интерес композитора к вагнеровским идеям не только музыкальной драмы, но и синтеза искусств:

Императив синтеза искусств как важнейшей детерминанты театральных представлений, дополненных музыкальным и визуальным посланием, кажется, более полно освещает концепцию драматической формы Части II «Дядюшек» Адама Мицкевича. Молодой поэт, написав свою драму и указав в подзаголовке, что это «зрелище», спроектировал... новый тип драмы, открытый... для деятельности композиторов и творцов будущего. Тех, кто сможет правильно использовать драматический потенциал этой поэтической структуры и вместе с музыкой и сценографией придаст ей ценность искусства, понимаемого как наиболее удачный синтез изящных искусств... [Lisiecka, 2023, p. 127].

Обращаясь к разнообразным фольклорным культовым жанрам: молитвам, колядам, песням, романсам, заговорам, заклинаниям, — имитируя стилистику частей мессы, Моноюшко создает органичное, сценически выразительное драматическое действие, поражающее разнообразием эмоционального содержания, сложностью и стройностью формы. Сценическое чутье композитора и его особое отношение к самому загадочному произведению Мицкевича позволили открыть его публике и предсказать возможные сценические прочтения — именно в том ключе, который предполагал поэт.

Кантаты Станислава Моноюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Ил. 1. Станислав Моноюшко. «Крымские сонеты». Первое издание авторского клавира в 4 руки. Варшавское музыкальное общество, издатель Г. Зенневальд, 1874. Обложка. Источник: <https://polona.pl/preview/9fa1cf7f-a2ed-4b7e-a59b-7c50815bf2d0>

Fig. 1. Stanisław Moniuszko. Sonety Krymskie. First piano edition prepared by the composer. Warsaw, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, sgl. G. Sennewald, 1874. Cover. Source: <https://polona.pl/preview/9fa1cf7f-a2ed-4b7e-a59b-7c50815bf2d0>



«Крымские сонеты»

В 1867 году Моноюшко остановился на тексте Мицкевича совершенно иного плана⁽¹⁰⁾. Цикл «Крымские сонеты», представляющий своего рода поэму из 18 сонетов, также имеет явную сюжетную канву: Мицкевич, осмысливая новые яркие впечатления во время путешествия по Крыму, переживает произошедшие ранее события, возвращаясь в мыслях к родным местам. Возможно, в обращении Моноюшко к этому диаметрально противоположному предшествующей кантате

(10) Хотелось бы упомянуть любопытное обстоятельство, которое лишний раз демонстрирует не только удивительное родство устремлений поэта и композитора, но и российскую интригу в их творческой биографии. Именно эту кантату Моноюшко настойчиво предлагал к исполнению в России, со времен поездки в Петербург в 1856 году он общался с М.А. Балакиревым, надеясь на будущее исполнение своих сочинений; в частности, он пытался договориться с ним об исполнении кантат «Призраки» и «Крымские сонеты» в концертах Русского музыкального общества или Филармонического общества.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

сюжету имело немалое значение то, что цикл крымских сонетов был без промедления опубликован самим автором в Москве (в издании *Soniety*, конец 1826 года) и с восторгом встречен читателями и литераторами — во многом благодаря прозаическому переложению, подготовленному Петром Вяземским.

Основанием для успеха сонетов Мицкевича стало сравнение не только с поэмой «Бахчисарайский фонтан», также написанной Александром Пушкиным во время ссылки в 1821–1823 годах и изданной в 1824 году в Москве (как и «Сонеты» Мицкевича!), но и с «Херсонидой» Семена Боброва (1804, названной им «Лирико-эпическое песнетворение»)⁽¹¹⁾, что отмечалось многими литературоведами. Все три «поэмы» созвучны идеей духовного восхождения странствующего поэта к пониманию истин мироздания, аллегорически обозначенного движением из долины в горы, из действительности в историю. Спустя 40 лет цикл Мицкевича по-прежнему оставался популярным в России, а Монюшко, планируя исполнение «Призраков» в русских столицах, искал достойный сюжет для второй кантаты.

Интересно, что в Польше сонеты Мицкевича были восприняты как явный анахронизм. И так же редко, как и в поэзии, жанр сонета появлялся в романтической музыке. Вот что пишет в связи с этим литературовед и поэтесса Л.Н. Порубай:

Для современников [же] польского поэта, ожидавших от него революционных призывов, было сущей несообразностью его обращение к столь аристократическому жанру. Современные литературоведы даже склонны видеть в таком выборе эстетический вызов... общественному мнению. Парадокс в том, что в эту изысканно-уравновешенную литературную форму Мицкевичу удалось... вдохнуть свою мятежную душу и свое страстное чувство любви к родине... [Порубай, 2015, с. 26].

Здесь необходимо помнить, что сонет в Польше был забыт стихотворцами еще в XVII веке, и понять его достоинства Мицкевич смог только благодаря своей вовлеченности в европейское литературное движение, которое в это время, как известно, переживало момент очередного возрождения сонета. Масштаб дарования польского поэта, его редкая образованность и чуткость к новациям позволили ему освоить

семантическую роль сонетной формы, осознать метафизический потенциал этого жанра для литературного оформления драматических мотивов своей мыслительной работы, не говоря уже о каноне внешней формы [Порубай, 2015, с. 25].

«Крымские сонеты» Мицкевича иногда называют поэтическими путевыми заметками, поскольку они были написаны во время двух поездок по Крыму летом и осенью 1825 года, когда поэт отбывал ссылку в России (кратковременный первый визит, когда он посетил в Гурзуфе дом Густава Олизара, стал подготовкой к основному путешествию). Летом в Гурзуфе поэт познакомился с опубликованным в Санкт-Петербурге в 1823 году «Путешествием по Тавриде в 1820 году» И.М. Муравьева-Апостола [Порубай, 2015, с. 15]. Затем стал интересоваться восточной философией и поэзией, готовясь к новой поездке (29 августа — 27 октября 1825 года), куда был приглашен Каролиной Собаньской⁽¹²⁾; целью поездки в обществе нескольких лиц из близкого окружения Собаньской было выявить связи польского поэта на Юге России:

Мицкевич был предупрежден друзьями об опасности, исходящей от его спутников, потому вел себя достаточно осторожно и, несмотря на психологическое напряжение, смог сохранить романтический настрой и, сосредоточившись на глубоком общении с экзотическим краем, ощутить неотразимое влияние его многоликости: «...я видел Крым. Выдержал крепкую морскую бурю и был одним из нескольких незаболевших, которые сохранили достаточно силы и сознания, чтобы насмотреться вдосталь на это любопытное явление. Топтал я тучи на Чатырдаге... Спал на софах Гиреев и в лавровой рощице в шахматы играл с ключником покойного Хана. Видел Восток в миниатюре...» (Из письма И. Лелевелю, январь 1827 года) [Порубай, 2015, с. 16].

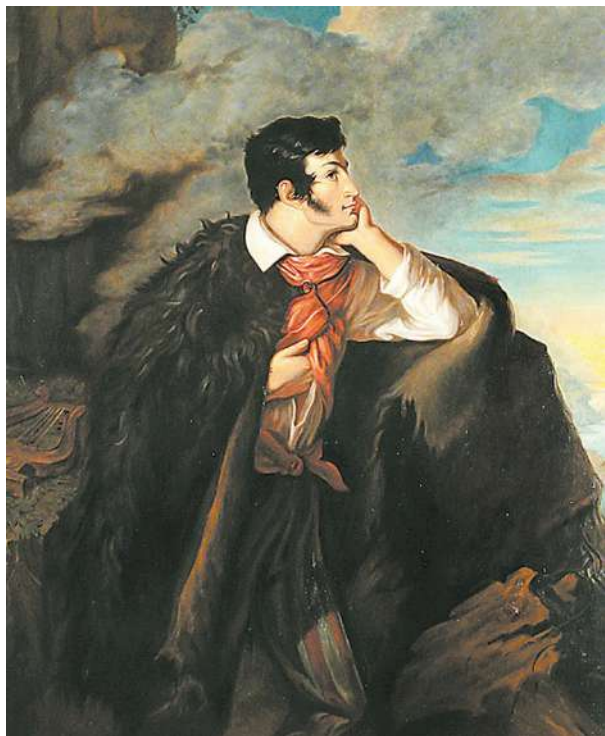
Любопытно в этом контексте выглядит посвящение автора: «Спутникам путешествия по Крыму»...

Конечно, крымская тема была далека от пристального внимания композитора и нашла выражение в скромной стилизации мелодических рисунков, некоторых интонаций, в основном касаясь

(11) В семи Песнях. Интересно, что С.С. Боброва увлек крымско-татарский колорит и горные пейзажи, образ моря его практически не заинтересовал. В первой редакции эта поэма названа «Таврида» (1798).

(12) Каролина Ржевуска (Karolina Rzewuska, в браке Собаньска (Sobańska), 1795–1885) — польская аристократка, получившая образование в Вене. Выйдя замуж, стала в 1820-е годы хозяйкой знаменитого салона в Одессе. Прославилась своей красотой и выполняла поручения в качестве тайного агента царского правительства; в нее были влюблены Мицкевич и Пушкин, за которыми она следила.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра



Ил. 2. Ванькович В.М. Портрет Адама Мицкевича на скале Аю-Даг. 1828. Холст, масло. 125 × 148 см. Национальный музей, Варшава. Источник: https://artchive.ru/artists/84591~Valentij_Mel'khirovich_Van'kovich/works/589553~Portret_Adama_Mitskevicha_na_skale_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811

Fig. 2. Wańkiewicz W.M. Portrait of Adam Mickiewicz on Ayudag Rock. 1828. Oil on canvas. 125 × 148 cm. The National Museum, Warsaw. Source: https://artchive.ru/artists/84591~Valentij_Mel'khirovich_Van'kovich/works/589553~Portret_Adama_Mitskevicha_na_skale_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811

звукоизобразительности, связанной с передачей общего впечатления от переживания восприятия новых пейзажей и сюжетов; ее неприятное воплощение осталось в рамках романтической эстетики. Не случайно Матеуш Борковский в рецензии на издание записи кантаты пишет:

Интерес к Востоку был довольно распространенным явлением среди романтических писателей. Экзотическая культура, с одной стороны, привлекала романтиков своим многообразием, с другой — красочностью и своего рода сказочностью. Поэтому они охотно вводили в свои произведения арабские, персидские и турецкие мотивы. Как писал в *Pamiętnik literacki* Мариан Квашны, «романтический ориентализм — как одна из основных форм романтической экзотики... был литературной модой со всеми ее характерными чертами: очарованием новизны, изменчивостью и мимолетностью, поверхностностью и случайностью» [Borkowski]. Общность интересов Монюшко

и Мицкевича в области «геопэтики» удивляет не менее, чем в предыдущих произведениях: их объединили не только шляхетско-польский эстетизм романсов, фольклорно-литвинские сюжеты «Дзядов», но даже восточная экзотика (также украшенная эстетизмом жанра сонета). Показателен эпиграф, избранный поэтом для цикла «Крымских сонетов» — это цитата (на немецком) из цикла стихотворений И.В. Гете «Западно-восточный диван» (1814–1819): «Кто хочет понять стихотворение, должен отправиться в страну стихотворения; кто хочет понять поэта, должен отправиться в страну поэта».

«Крымские сонеты» Мицкевича многоплановы, и круг их тем, помимо сквозной линии размышлений о судьбе поэта и философских обобщений, охватывает морской пейзаж («обрамленный» степными впечатлениями первого и пятого сонетов), красоты крымских городов на фоне роскошной южной природы (шесть центральных сонетов, где восторг впечатлений прерывается лирическими размышлениями на могиле Потоцкой) и философские размышления о судьбе, особенно эффектно звучащие на фоне горных пейзажей — в центре этой части автобиографический образ пилигрима (который путешествует по полуострову в обществе мирзы). В трехчастном по тематике цикле можно выявить много интересных композиционных деталей, составляющих акценты, создающих арки и усложняющих форму. Его стилистику отличает лексический минимализм и изящество стиха, образная точность и оригинальность эпитетов, драматизм и искренность высказывания.

Что касается кантаты, то она стала крайне редким для Монюшко обращением к ориентальной теме, нашедшей выражение в стилизации мелодических рисунков и некоторых интонаций; композитор преимущественно сосредоточился на звукоизобразительности, связанной с передачей общего впечатления от переживания восприятия крымских пейзажей и сюжетов, и поэтому в целом неприятное воплощение идеи восточных странствий осталось в рамках романтической эстетики.

В отличие от «Призраков», вторая кантата на стихи Мицкевича была написана в традиционном жанре камерной лирической кантаты и в основном посвящена музыкальному воплощению образов природы. «Крымская» тема не стала основной достопримечательностью кантаты, которая, несмотря на отсутствие явного новаторского подхода к жанру, оказалась одним из наиболее ярких

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

и удачных примеров «перевода» поэтического цикла в цикл вокально-инструментальный. Следуя первоисточнику, кантата включает сонеты, которые тематически образуют циклическую трехчастную форму из лирических пейзажных образов. Как и в предыдущей кантате, композитор выбирает для своего опуса около половины текстов поэтического оригинала — восемь сонетов, представляющих выразительные образы Крыма, составляют лишь часть сюжетных линий цикла сонетов.

Содержание кантаты

Intrada (Largo)⁽¹³⁾

I. Штиль / *Cisza morska* (Andante molto tranquillo)

II. Плавание / *Żegluga* (Allegro)

III. Буря / *Burza* (Molto agitato)

IV. Бахчисарай / *Ruina (Bakczesaraj)* (Largo)

V. Ноктюрн (Бахчисарай ночью) / *Noc* (Andantino)⁽¹⁴⁾

VI. Чатырдаг / *Hymn (Czatyrdah)* (Molto Maestoso)

VII. Странник / *Pielgrzym* (Moderato, ma molto espressivo)

VIII. Эпилог (Аюда) / *Epilog (Ajudah)* (Lento)

Сокращая содержание поэмы⁽¹⁵⁾, Монюшко, сохраняя порядок сонетов, выбирает те, которые помогают ему ради достижения цельности драматургии композиции кантаты (которую можно охарактеризовать как контрастно-составную трехчастную форму), создать новую сюжетно-тематическую логику. Только три сонета поэмы — «Штиль» (II), «Плавание» (III) и «Буря» (IV), которые описывают контрасты морской стихии и посвящены колоритным разноплановым картинам моря, сохранены композитором «в комплекте» (эта триада сонетов в первоисточнике обрамлена крымскими пейзажами, которые не

привлекли композитора). Безусловно, именно эти сонеты наиболее удобны для звуковой изобразительности: покой морской стихии, волнительное плавание противопоставляются шторму — «Буря» становится аллегорией судьбы поэта, который, несмотря на преграды, находит силы для борьбы.

«Морская» экспозиция кантаты организована идеей драматического крещендо, в результате которого достигается основная кульминация произведения. Первой экспозиционной части противопоставляется «экзотический» средний раздел, звукописующий красоты Бахчисарая — это оставшиеся два (из четырех) «бахчисарайских» сонета, которые завершает гимн Чатырдагу (между этими сонетами и репризой пропущены пять, посвященных созерцанию красот Алушты и размышлениям на могилах). Репризой кантаты избраны именно те два сонета, в которых Мицкевич выражает видение своей миссии художника-поэта. Первый из них — «Пилигрим» (его образ ассоциируется с автором сонетов) — отсылает читателя в мир поэтического восприятия, помогающего осознать счастье перед угрозой гибели. Проскальзывающая между строк тоска по родине звучит здесь пронзительно благодаря образу далекой возлюбленной, становящейся для поэта олицетворением Литвы. Роскошные пейзажи и нега крымских ночей не могут заглушить его чувства тоски по дому. Завершается и цикл, и кантата сонетом «Аюдаг», в котором Мицкевич сопоставляет Крым с таинственной силой поэзии.

Вторая и третья часть кантаты по своему музыкальному содержанию образуют своего рода мини-цикл, рефреном в котором становится стилистика гимна — это восточный гимн в «Ночи», продолженный гимном в начале «Чатырдага», гимн Эпилога. В этом составном втором разделе кантаты гимну предшествует мелодически изысканная восточная песня в «Бахчисарае» (женский хор), служащая параллелью Интраде, и ария Пилигрима в жанре баркаролы, в которой тенор, поддерживаемый прозрачным звучанием оркестра, точно воспроизводит текст сонета. Благодаря явно выраженной жанровости в первых двух номерах структура кантаты в результате отличается гармоничным, но неоднозначным обрамлением (восточный колорит Интрады продолжен литургической стилистикой в «Штиле», что находит параллель в восточных гимнах среднего

(13) Обозначения темпа приведены по первому авторскому клавиру.

(14) В первом издании клавира опубликован под названием «Ноктюрн» (Nokturn).

(15) Порядок сонетов Мицкевича следующий: «Анкерманские степи», «Штиль», «Плавание», «Буря», «Вид гор из степей Козлова (Пилигрим и мирза)» (Козлов — давнее название Евпатории. — О.С.), «Бахчисарай», «Бахчисарай ночью», «Могила Потоцкой», «Могила гарема», «Байдары», «Алушта днем», «Алушта ночью», «Чатырдаг», «Пилигрим», «Дорога над пропастью в Чуфут-Кале (Мирза и пилигрим)», «Гора Кикенеиз», «Развалины замка в Балаклаве», «Аюдаг» (не пронумерованы). Интересно, что сам Мицкевич сделал примечания к сонетам, поясняющие местные понятия и названия достопримечательностей.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

раздела и «светской» баркароле «Пилигрима»). Лирический гимн Эпилога возвращает слушателей в атмосферу «Штиля», завершая кантату просветленной кульминацией.

Во всех номерах кантаты (кроме «Пилигрима») текст сонетов получает полифоническое развитие: сплетение и повторение строф значительно расширяет временное полотно звучания сонета, превращая его в звуковую, часто буквально зримую картину. Это происходит благодаря мастерскому построению хоровых партий на основе не только детального мотивного развития, но и полифонических приемов, среди которых преобладают имитации и непродолжительные каноны. Н.А. Копытько, исследовавшая незавершенные кантаты Монюшко и проблемы развития жанра камерной кантаты в эпоху романтизма (и принимая за таковую кантату для солистов и камерного оркестра в сопровождении хора), отмечает: «Хотя эстетический посыл камерной кантаты “романтичен”, она выпадает из круга актуальных для романтиков видов творчества — прежде всего, как репрезентант минувшей эпохи» [Копытько, 2006, с. 15]. Однако в эпоху романтизма ее принципы нашли выражение в немногочисленных примерах, среди которых автор упоминает некоторые кантаты композитора, считая, что в них камерная лирическая кантата продолжала трансформироваться благодаря эстетическим запросам эпохи.

Заключение

Безусловно, поэтика лирической кантаты просматривается во многих частях «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее по форме кантаты как вокально-оркестрового цикла в отличие от театрализованной и новаторской по своей сути сценической кантаты, какой стали «Призраки». В обеих кантатах хор выполняет ведущую драматургическую роль, и Монюшко блистательно осуществляет свою композиторскую задачу выразительной звуковой трансформации текста, насыщая его многоплановостью смыслов и разнообразием эмоций. В представленных в статье кантатах Монюшко воплощены два типа фабульно-композиционной драматургии кантаты, в целом типичные для его творчества:

...Первая восходит к старинной кантате, и в этом случае сочинение мыслится скорее как фрагмент оперы с включением характерных оперных составляющих — арий, речитативов, дуэтов и т.д.; другая связана с циклизацией самодостаточных музыкально-поэтических номеров (при определяющей роли вербального начала) и ближе к вокальному циклу [Копытько, 2006, с. 18–19].

Именно эти две разновидности жанра представлены рассмотренными кантатами Монюшко на слова Мицкевича. Оперность «Призраков», сценичность их музыкальной драматургии нашли выражение в оригинальной композиции, основанной на взаимодействии многих сценических героев. Однако кантата «Крымские сонеты», несмотря на традиционность цикла «музыкального-поэтических номеров», также испытала влияние сюжетной драматургии, обогатившей ее стилистику сценической выразительностью.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Список литературы:

- 1 Бэлза И.Ф. Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1988. 255 с.
- 2 Копытько Н.А. Камерно-кантатные принципы мышления и их претворение в творчестве Станислава Монюшко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2006. № 8. С. 15–19.
- 3 Мицкевич А. Дяды: Поэма / Пер. Л. Мартынова и В. Левика // Мицкевич А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3 / Под ред. М.Ф. Рильского, Б.А. Турганова. М.: Гослитиздат, 1952. С. 27–286.
- 4 Порубай Л.Н. Крымские сонеты // Крымский архив. 2015. № 3 (18). С. 13–32.
- 5 Собакина О.В. Поэзия А. Мицкевича в камерно-вокальном творчестве С. Монюшко // Художественная культура. 2023. № 4. С. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>.
- 6 Borkowski M. Romantyczna moda na Orient // Cameralmusic.pl. URL: <https://cameralmusic.pl/artukul/-sonety-krymskie-mickiewicza-z-muzyka-moniuszki-nowa-plyta-polskiego-radia-262228.html> (дата обращения 22.12.2024).
- 7 Lisiecka K. Mystery and Artistic Veil: Widma (Phantoms) by Stanisław Moniuszko and Paweł Passini // Interdisciplinary Studies in Musicology. 2023. Vol. 23. P. 119–129. <https://doi.org/10.14746/ism.2023.23.9>.
- 8 Moniuszko S. Listy zebrane / Red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969. 679 s.
- 9 Prochaska M. Widma – wersja oryginalna // S. Moniuszko. Widma. Original version – World Premiere Recording: CD Booklet. NFM recordings. NFM 47. 2017. S. 49–53.
- 10 S. Moniuszko. Widma. Original version – World Premiere Recording. NFM recordings. NFM 47. 2017.
- 11 Zieziula G. Moniuszkowskie “Widma”, sceny liryczne z “Dziadów” Adama Mickiewicza: od inspiracji do realizacji // S. Moniuszko. Widma. Original version – World Premiere Recording: CD booklet. NFM recordings. NFM 47. 2017. S. 16–31.

References:

- 1 Belza I.F. *Pushkin i Mitskevich v istorii muzykal'noi kul'tury* [Pushkin and Mickiewicz in the History of Musical Culture]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 255 p. (In Russian)
- 2 Kopyt'ko N.A. Kamerno-kantatnye printsipy myshleniya i ikh pretvorenie v tvorchestve Stanisława Moniuszko [Chamber-Cantata Principles of Thinking and Their Implementation in the Works by Stanisław Moniuszko]. *Vesci Belaruskai dzyarzhauнай akademii muzyki*, 2006, no. 8, pp. 15–19. (In Russian)
- 3 Mitskevich A. Dzyady: Poema [Ghosts. Poem], transl. L. Martynov, V. Levik. Mitskevich A. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.]. Vol. 3, eds. M.F. Rylsky, B.A. Turganov. Moscow, Goslitizdat Publ., 1952, pp. 27–286. (In Russian)
- 4 Porubai L.N. Krymskie sonety [Crimean Sonnets]. *Krymskii arkhiv*, 2015, no. 3 (18), pp. 13–32. (In Russian)
- 5 Sobakina O.V. Poeziya A. Mitskevicha v kamerno-vokal'nom tvorchestve S. Moniuszko [The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber Vocal Works by S. Moniuszko]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>. (In Russian)
- 6 Borkowski M. Romantyczna moda na Orient. *Cameralmusic.pl*. Available at: <https://cameralmusic.pl/artukul/-sonety-krymskie-mickiewicza-z-muzyka-moniuszki-nowa-plyta-polskiego-radia-262228.html> (accessed 22.12.2024).
- 7 Lisiecka K. Mystery and Artistic Veil: Widma (Phantoms) by Stanisław Moniuszko and Paweł Passini. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 2023, vol. 23, pp. 119–129. <https://doi.org/10.14746/ism.2023.23.9>
- 8 Moniuszko S. *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska. Kraków, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969. 679 s.
- 9 Prochaska M. Widma – wersja oryginalna. S. Moniuszko. *Widma. Original version – World Premiere Recording*: CD booklet. NFM recordings. NFM 47, 2017, ss. 49–53.
- 10 S. Moniuszko. *Widma. Original version – World Premiere Recording*. NFM recordings. NFM 47, 2017.
- 11 Zieziula G. Moniuszkowskie “Widma”, sceny liryczne z “Dziadów” Adama Mickiewicza: od inspiracji do realizacji. S. Moniuszko. *Widma. Original version – World Premiere Recording: CD booklet*. NFM recordings. NFM 47, 2017, ss. 16–31.

УДК 78

ББК 85.374.3

Кононенко Наталия Геннадьевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-2060-2917

ResearcherID: AAS-7697-2021

tintinnio@yandex.ru

Ключевые слова: И. Бергман, В.А. Моцарт, миф, рецепция, агон, интермедальность, аполлоническое, дионисийское, визуальная стратегия



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-608-629

Для цит.: Кононенко Н.Г. Бергман и Моцарт: Интерлюдии *Lanterna magica* // Художественная культура. 2025. № 4. С. 608-629.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-608-629>

For cit.: Kononenko N.G. Bergman and Mozart: Interludes of *Lanterna Magica*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 608-629.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-608-629> (In Russian)

Кононенко Наталия Геннадьевна

Бергман и Моцарт: Интерлюдии *Lanterna magica*

Kononenko Nataliya G.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2060-2917

ResearcherID: AAS-7697-2021

tintinnio@yandex.ru

Keywords: I. Bergman, W.A. Mozart, myth, reception, agon, intermediality, Apollonian, Dionysian, visual strategy

Kononenko Nataliya G.

Bergman and Mozart: Interludes of *Lanterna Magica*

Аннотация. Исключительная важность моцартовского начала в фильмах И. Бергмана обуславливается структурой художественного мира режиссера. Для него характерно перманентное балансирование на границе классического и аклассического искусства. Моцартовская глубочайшая концентрированность при внешней простоте музыкальных форм действует аналогично компенсаторной функции мифа, способствуя нейтрализации в картинах режиссера экзистенциалистского состояния неуверенности в фундаментальных основах бытия. Амбивалентность, двойственность мира моцартовской музыки находит осуществление в специфической цветовой драматургии и монтажных конструкциях фильмов, трансформирующих музыкальные смыслы в соответствии с романтически окрашенным дионисийством. При этом музыкальная форма эпизодов, озвученных произведениями В.А. Моцарта, обнаруживает тенденцию к сглаживанию конфликтного начала, транспонированию динамических структур в «охранительные» статические. Посредством особой разновидности художественной игры, наследующей моцартовскому Würfelspiel и проявляющей себя в алеаторических монтажных структурах, жонглировании медийными средами и жанровыми дискурсами, реализует себя картина мира, зачастую не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Моцартианство обретает в режиссерском мировидении весьма разветвленные и глубокие обертона, соединяющие удаленные друг от друга сферы детской игры и отчуждения. Глубинный сюжет этого художественного синтеза связывает в уникальных бергмановских пропорциях мифологемы агона и бесконечной повторяемости жизненного круга.

Abstract. The exceptional importance of the Mozartian component in the films of I. Bergman is determined by the structure of the director's artistic world. It is characterized by a constant balancing on the border between classical and aclassical art. W.A. Mozart's profound stylistic concentration, despite the external simplicity of musical forms, acts similarly to the compensatory function of myth, helping to neutralize the existentialist state of uncertainty about the fundamentals of existence in the director's films. Ambivalence and duality of Mozart's world are realized in specific color dramaturgy and montage structures of the films, transforming musical meanings in accordance with a romantically tinged Dionysianism. Meanwhile, the musical form of cinematic episodes in which Mozart's music is heard reveals a tendency to smooth out the conflicting principle and transposing dynamic structures into 'protective' static ones. Through a special form of artistic play, inheriting Mozart's Würfelspiel and manifesting itself in aleatoric montage structures, juggling media and genre discourses, a picture of the world is realized that often does not coincide with the philosophy verbally declared in films. In the director's worldview, Mozartianism acquires highly ramified and profound overtones, linking the distant realms of children's game and alienation. The underlying plot of this artistic synthesis in unique Bergmanian proportions connects the mythologemes of agon and the endless repetition of the circle of life.

Введение

«Ни один другой вид искусства не воздействует в такой степени непосредственно на наши чувства, не проникает так глубоко в тайники души, скользая мимо нашего повседневного сознания, как кино», — говорит И. Бергман (1918–2007) в *Lanterna magica* (1987), тут же обращаясь к поиску глубинных прототипов кинематографического медиума: «Фильм — как сон, фильм — как музыка» [Бергман, 1989, с. 75]. Не случайно исследователи относят шведского режиссера к акустически ориентированным авторам, для которых звуковая атмосфера фильма является одним из ключевых эстетических компонентов художественной системы. К настоящему моменту популярным направлением стало изучение музыки разных эпох и стилей, наполняющей фильмы мастера, — атрибуция звучащих фрагментов, а также определение их роли в эстетической картине мира и повествовательной структуре кинокартин [Luko, 2015; Neumann, 2017]. В контексте такой музыкально ориентированной рецепции фильмов Бергмана весьма значимыми становятся исследования, адресованные интермедийным свойствам творческого процесса режиссера, как известного, протекавшего параллельно в сферах кино, театра, телевидения и радио [Törnqvist, 2003; Ingmar Bergman, 2008]. Квинтэссенцией взаимодействия разных модусов художественного выражения у Бергмана закономерно признается их непосредственный синтез в акте экранизации оперы, а именно — телевизионная постановка «Волшебной флейты» В.А. Моцарта, осуществленная мастером в 1975 году.

Моцартовское начало становится отдельной сферой рефлексии о фильмах шведского режиссера благодаря биографическим предпосылкам, которые определяют и междисциплинарный контекст искусствоведческих штудий. Показательно, что интермедийный тип творческого мышления оказывается свойственным Бергману уже в детские годы: посетив в возрасте двенадцати лет моцартовский зингшпиль в Королевском драматическом театре, будущий режиссер планирует поставить оперу на кукольной сцене⁽¹⁾. Зрелое

художественное воплощение эта идея находит в картине «Час волка» (Vargtimmen, 1968), где важной частью истории об эфемерном мире художника Йохана Борга становится кукольная постановка моцартовского шедевра. Во время разработки замысла этой картины в 1962 году в сознании Бергмана возникает и иная жанровая ассоциация — с комедией дель арте⁽²⁾. Телевизионная версия «Волшебной флейты» с ее предвестием в «Часе волка» часто становится предметом исследовательских интерпретаций, концентрирующихся на специфике процесса жанрового «перевода» [Törnqvist, 1998; Калинина, 2008; Тараканова, 2022]. Однако проблематика эстетического взаимодействия двух художественных вселенных, принадлежащих разным эпохам и направлениям — бергмановской и моцартовской, — остается не освоенной. Мы постараемся восполнить этот пробел, наметив в нижеследующих рассуждениях основные векторы этого «созвучания».

Аполлоническое vs. дионисийское

Исключительная важность моцартовского начала в фильмах Бергмана обуславливается подвижной структурой художественного мира мастера. Для нее характерно перманентное воспроизведение ситуации «поворота» от катастрофического «разрыва» с миром к поиску новой целостности. Как замечает Дж. Калин (J. Kalin), исследующий экзистенциалистскую составляющую творчества режиссера, для художника важен момент «оставленности», позволяющий непосредственно «столкнуться с ложью жизни» [Kalin, 2003, р. 197]. Сюжет встречи со смертью в данном контексте возвращает героя произведения к «реальности» — это часто сопровождается «обновленным пониманием и ощущением себя *живым*» [Kalin,

(1) Первые детские впечатления Бергмана от «Волшебной флейты» связаны с постановкой Королевского драматического театра в Стокгольме [Бергман, 1997, с. 97].

(2) По прочтении книги П.-Л. Дюшартра (Duchartre P.-L. La Commedia dell'Arte et Ses Enfants. Éditions d'art et industrie, 1955. 292 p.) режиссер пишет в «Рабочей тетради» о точках соприкосновения моцартовской «Волшебной флейты» с комедией дель арте [Бергман, 2019, с. 210].

2003, р. 200)⁽³⁾. Такой процесс в эстетическом измерении предстает постоянным балансированием на границе классического и аклассического искусства. Моцартовская «сложность», «бездонная глубина», «значительность и полнота»⁽⁴⁾ [Чичерин, 1987, с. 31, 33, 68] при внешней простоте музыкальных форм дает возможность бергмановскому сознанию приобщиться к глубинному сюжету эстетической истории искусства.

Обратим внимание на особенности картины мира, присущей произведениям музыкантов-классиков. Классицистское представление о человеке как о микрокосмическом отражении Бога обуславливает качество соразмерности разных компонентов художественной системы. В отношении классического стиля исследователи отмечают тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного и рационально-логического. Архетип художественного самосознания — взаимодействие темных и светлых жизненных сил, Фатума и чувственной красоты — искусство классического стиля наследует у античных прототипов. Для Бергмана оказывается весьма актуальным «мифологический код» Моцарта, заключенный в образе Орфея и связанный со снятием противоречия между аполлоническим и дионисийским началами. В сознании режиссера, секуляризирующем фундаментальные категории протестантизма, находит отклик моцартовская трансформация барочной религиозной символики в систему аффектов, связанную с эллинистическими мифами. Австрийский гений становится для кинематографиста символом антагонистической природы жизни и искусства, что выражается в музыкально ориентированном словотворчестве. Не случайно название картины

«Шепоты и крики» (*Viskningar och rop*, 1972), обозначающее пограничные полюса речевой модальности, имеет в качестве акустического прообраза моцартовский струнный квартет⁽⁵⁾.

Моцартовская амбивалентность, двойственность мира находит концентрированное выражение в постановке «Волшебной флейты» (*Trollflöjten*)⁽⁶⁾, реализуясь на визуальном уровне в противопоставлении *Света* — царства Зарастро и *Мрака* — мира Царицы ночи⁽⁷⁾. Так, уже Увертюра оперы представляет собой примечательный аудиовизуальный опус. Первые три аккорда оперы, по мнению исследователей, соотносятся с масонскими троекратными символическими ударами — воспроизводят ученический стук в ложу и означают, что двери в храм масонства не открываются сами собой, человек не может быть принят в храм мудрости без усилий с его стороны (традиционная триада гласит: «ищите — и вы найдете, спрашивайте — и вам ответят, стучите — и вам откроют»)⁽⁸⁾. Бергман символически трактует их с помощью монтажного укрупнения статуи Диониса. Сюжет оперы соотносится с преданием о Дионисе — античном боге виноделия, вдохновения и религиозного экстаза, спустившемся в Аид, откуда он

- (3) Показательно, что размышления Бергмана рождаются вне определенных парадигм философствования, в рамках интуитивизма творчества. Как замечает Дж. Калин, «Бергман — интуитивный мыслитель, а не систематик: мыслитель, который даже в своем психологизме, кажется, всегда возвращается к фундаментальным категориям — даже если они секуляризированы, трансформированы или подвергнуты сопротивлению — к категориям лютеранского христианства, а не любого другого современного “изма”» [Kalin, 2003, р. 196]. В частности, исследователь отвергает расхожее мнение о созвучности бергмановских интенций с хайдеггеровским концептом чужого [Kalin, 2003, р. 198].
- (4) “Schwere und Fülle” (нем. — значительность и полнота) — характеристика моцартовского творчества, данная немецким теоретиком Х. Мерсманом (Mersmann H. *Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen*. Bd 1–4. Bd. 4: Mozart. Berlin, 1921–1925, s. 45) [цит. по: Чичерин, 1987, с. 68].

- (5) В «Картинах» Бергман пишет, что позаимствовал это название из статьи некоего музыкального критика, услышавшего метафорические «шепоты и крики» в «безымянном» струнном квартете Моцарта [Бергман, 1997, с. 29].
- (6) «Волшебную флейту» Бергман снял в сотрудничестве с дирижером Эриком Эриксоном для шведского телевидения. Режиссер трансформировал структуру оперы, поменяв местами музыкальные номера и подвергнув изменению разговорные вставки.
- (7) В масонском обряде посвящения эта антиномия воплощена в символическом моменте выхода адепта на яркий свет после испытаний в специально отведенном для этого темном помещении. В музыкальном языке оперы Моцарта можно наблюдать дополнение универсальных классицистских лексем новым рядом смыслов в соответствии с масонской символикой. Так, Е. Чигарева выделяет целую группу подобных семантических фигур: подъем мелодии на большую сексту воплощает надежду, любовь и радость; задержания, пары заливочных нот — узы братства; группетто — радость; пунктирный ритм и акцентированные аккорды стаккато — смелость и решительность; параллельные секстаккорды — единство, любовь, гармонию; побочные ступени — религиозные чувства; хроматизмы, диссонансы — мрак, суеверия, зло, раздор [Чигарева, 2001, с. 182–183].
- (8) Среди прочих масонских элементов «Волшебной флейты» Е. Чигарева отмечает игру с числовой символикой: «очень важна символика чисел — священного числа “3” и производных от него “6”, “9”, “18”: симметрично окружающие главных героев-антагонистов три мальчика и три дамы, три обращения жреца к Тамину, три испытания, шесть львов, запряженных в колесницу Зарастро, 18 пирамид — по 9 с каждой стороны — в царстве Зарастро и т.д.» [Чигарева, 2001, с. 34–35].

вывел свою мать Семелу. Статуя Диониса возникает в фильме как часть классицистского регулярного паркового ансамбля. Таким образом, уже в первые секунды экранного времени символически соотносятся рациональное, светлое и иррациональное, дионисийское начала.

Данная образная антиномия становится основой визуальной драматургии фильма Бергмана. При этом Тьма в картине режиссера часто предстает как сновидческая, демонически окрашиваемая часть внутренней реальности персонажей. Акцент на балансировании между Светом и Тьмой усиливает моцартовский эффект амбивалентности, двойственности мира. Свет и Тьма, мгновенно, в режиме внутренней реальности, замещающие друг друга с помощью кинематографического монтажа, обнаруживают особую близость музыки и кинематографа⁽⁹⁾.

Рецепция музыки как визуальная стратегия

Одно из ключевых свойств классицистской музыки — непосредственная коммуникация между авторским и воспринимающим сознанием. Этот вопрос занимает и Бергмана. В эстетической системе режиссера чрезвычайно важна фаза зрительской рецепции. Бергман пишет в «Рабочих дневниках» об ускользающей «сути» художественного сообщения: «Под сутью я подразумеваю не статичное ядро, а подвижный, чувствительный, пульсирующий нерв жизни, тончайшую мембрану, дрожащую внутри очищенной вытряхнутой оболочки. Моя задача — найти прямой маршрут от самой глубинной сути к чувствам воспринимающей стороны» [Бергман, 2019, с. 177]. Более того, сам процесс коммуникации произведения со зрителем/слушателем становится в фильмах режиссера предметом художественной рефлексии. Мы это заключаем по факту наличия множества запечатленных в фильмах Бергмана ситуаций внутрикадрового музицирования и восприятия персонажами музыкальных произведений⁽¹⁰⁾. Отдельного разговора в этом смысле заслуживает и бергмановская трактовка жанра оперной

экранизации. В «Волшебной флейте» сам принцип театральной условности, подразумевающий оппозицию *артист — зритель*, становится предметом кинематографического изображения. Режиссер всячески старается акцентировать в предкамерном пространстве его сценическую сущность. Он показывает поднятие занавеса, декорации, закулисную жизнь. Так, перед началом второго действия кинозритель видит сцену за закрытым занавесом: актер, исполняющий партию Зарастро, изучает партитуру оперы Р. Вагнера «Парсифаль». Рядом мальчик, исполняющий роль слуги, читает сказки. В проеме двери туда-сюда расхаживает дракон, убитый феями в начале оперы. Уставшие Тамино и Пamina играют в шахматы. Настраивается оркестр, Зарастро подглядывает за залом в специальную дырочку в кулисах. Выход действия за пределы театральной коробки — когда Пamina, оплакивая холодность возлюбленного, бродит по заснеженному двору, волшебные мальчики играют в снежки, армия Царицы ночи марширует по темной улице, освещая себе путь факелами, — только подчеркивает театральную коммуникативную идею.

Главным визуальным приемом кинематографической Увертюры к «Волшебной флейте» становится воспроизведение коммуникативной ситуации — в кадре лица зрителей, в том числе любимых актеров Бергмана: Эрланда Йозефсона (Erland Josephson), Лив Ульман (Liv Ullmann), оператора Свена Нюквиста (Sven Nykvist), и собственное лицо (в коде). Смена крупных разделов формы маркируется всякий раз появлением в кадре портрета композитора — возникает эффект модального (субъект-объектного) переключения, сходятся два начала, важные для всякого классицистского произведения искусства — индивидуум-автор и индивидуумы-слушатели. На первый план выходит коммуникативная идея.

Предметом художественной рефлексии у Бергмана, кроме того, становится сам процесс восприятия и сопутствующее ему аффективное состояние. Так, Ария Тамино *Dies Bildniss ist bezaubernd schön* из «Волшебной флейты» («Какой чарующий портрет», I действие, № 3), с одной стороны, трактуется в музыкально-театральном репрезентативном модусе, как выходной номер персонажа, с другой — насыщается неожиданными «волшебными» кинематографическими приемами. По сюжету оперы, принц впервые видит на медальоне Памину, ради которой ему предстоит пройти испытание огнем, водой

(9) Подобные переключения находим в сцене из второго акта оперы, где Царица ночи является в маске Смерти как искушение Памине, находящейся в царстве Света.

(10) См. изыскания, посвященные внутрикадровому музицированию в фильмах Бергмана, в работах: [Luko, 2015; Neumann, 2017].

и смертью. Выразительность Арии демонстрирует весь масонский семантический комплекс — присутствуют и задержания как символ уз братства, и аккорды побочных ступеней как воплощение религиозного чувства. Тамино испытывает ощущения, которые заставляют его произнести: «Этот портрет так божественен в своей красоте, что хватило одного лишь взгляда на него, чтобы во мне возникло странное и новое чувство». Большая секста — символ надежды, любви и радости — достигается двумя подготовительными оркестровыми ходами по звукам тонического трезвучия, разделенными паузами, словно постепенно расширяющими остановившееся дыхание принца. Эти аккорды передают аффект изумления перед увиденной красотой. Моцарт указывает в партитуре *Larghetto*, что подразумевает «широко, но в модусе интимного переживания». Крупный план героя и наезд на медальон в момент произнесения «хватило одного взгляда» устанавливают интимно-субъективный характер всей сцены. При этом аффект изумления перед божественной реальностью передается через «оживление» медальонного портрета с помощью кинематографической полиэкранности — течение времени в сцене расслаивается на хроносы Тамино и Памины, процесс видения и само видимое.

В «Часе волка» мы видим миниатюрную постановку моцартовского эпизода испытания Тамино (*O ewige Nacht!* («О, вечная ночь!»), финал I акта). Герой оказывается во Тьме и, стоя в одиночестве перед вратами Храма Мудрости, скорбно вопрошает духов о том, наступит ли Свет. Магическое действие музыки заставляет окружающих Йохана демонов выйти из режима масочного балагана и замереть. Прекращение диалога и движения, медленное панорамирование по лицам в четком соответствии с музыкальным синтаксисом и фразировкой создают чрезвычайно аффективную магию вслушивания персонажей в моцартовские звуки. Ответ духов, повторяющих имя Памины, звучит у Моцарта как заклинание (имена Тамино и Памины заимствованы авторами из египетской мифологии и соответствуют ритуальным формулам — именам богов). Рецептивной кульминацией становится длительное сопоставление взглядов антагонистов — Альмы (Лив Ульман) и демонического двойника Папагено — архивиста Линдхорста (Георг Рюдеберг, Georg Rydeberg). Взгляд Лив Ульман почти в камеру на сверхкрупном плане практически выводит героиню из

диегезиса — таким способом преодолевается условность кинематографического медиа.

Исследователи, сосредоточенные на партитуре, написанной для фильма Ларсом-Йоханом Верле (Lars Johan Werle), относят данную картину к акустическому дискурсу хоррора [Luko, 2013]. Однако моцартовская цитата дает возможность посмотреть на нее иначе, используя популярную методологию *musical moments*. Приверженцы данной концепции применяют в анализе звуковой драматургии фильма делёзовский концепт образа-кристалла. Исследователи отмечают типовую ситуацию, когда музыкальное включение представляет собой сильное эстетическое высказывание, способное инвертировать иерархию изображения и звука и повлиять на выстраивание повествования. Зачастую такие ключевые *музыкальные моменты* разрывают повествовательную цепочку, нарушают поток времени и пространства фильма [Film's Musical Moments, 2006; Herzog, 2010; Wallengren, 2018]. Случай «Часа волка» представляется в этом смысле парадоксальным примером взаимного преобразующего воздействия музыки и изображения/диегезиса. Музыкальное «прозрение» становится переломной точкой, после которой деструктивный процесс в сознании Йохана устремляется к финалу. Одновременно визуальный ряд и повествовательные структуры ответно трансформируют музыку, определяя ее рецепцию, приводят к выведению музыкальных смыслов за эстетические рамки, заданные моцартовским историческим контекстом, в сторону романтической светотени и дионисийского мерцания Эроса-Танатоса. Герою Бергмана не удастся выйти из Тьмы — в этом шедевре режиссер комментирует мучительный разлад, эфемерность мира художника, его подчиненность дионисийскому началу.

Агон и его трансформации

Инициатический миф об испытании героя потусторонним миром в наиболее концентрированном виде предстает в творчестве Моцарта в сонатной форме. Сонатная структура, являясь эквивалентом мифологического агона, содержит архетипический конфликт тем и его разрешение. Бергман же, включая сонатную форму Моцарта в фильм, зачастую игнорирует ее агонную сущность. При синхронизации

звука и изображения визуальная часть интерпретирует форму как репризную или рондообразную.

Такую ситуацию находим в уже рассматривавшейся Увертюре к «Волшебной флейте», где обыгрывается идея театральной условности. В монтажном нанизывании крупных планов лиц зрителей контраст тем сонатной формы нивелируется. Появление же на стыке крупных разделов портрета композитора переосмысливает агонный принцип сонатности в духе рондо. На новом структурном уровне осью формотворческого процесса становится фигура Автора.

В трейлере к фильму «Как в зеркале» (*Såsom i en spegel*, 1961), смонтированном на основе документальной картины *Bakomfilm Såsom i en spegel* («За кулисами. Как в зеркале», 1961), Бергман использует *Рондо* Моцарта Ре мажор (К. 485) с характерной сложной структурой, в которой форма рондо соединяется с принципами сонатности (об этом свидетельствует тональный план и функциональность разделов). Изящное использование в кадре круглого зеркала в качестве метафоры жизненного и творческого процессов указывает на важность идеи повторности. Музыка сопровождает эпизод с натурными кадрами съемочного процесса (о. Форе), который является монтажной вставкой в интерьерную сцену читки сценария и образует серединный раздел визуальной трехчастной формы. Принцип репризности дополнительно подчеркивается и обрамлением натурального материала общим планом съемочной группы. Музыкальная форма здесь оказывается вынесенной за скобки собственно звукового эпизода, но тем не менее определяет структуру целого.

Рассмотренные ситуации говорят о подсознательном стремлении режиссера к сглаживанию в сонатной форме конфликтного, фаустовского начала и утверждению «охранительных» функций формы круга, связанных с идеями уравнищенности, гармонии, стабильности⁽¹¹⁾. Глубинную основу моцартовского агона заменяет идея цикличности — бесконечной воспроизводимости жизненного и творческого процессов.

(11) Графический образ формы *da capo* — круг. О связи музыкальной статической формы с мифами об умирающих и воскресающих богах см.: [Брагина, 2017].

Миф о «чудо-ребенке» и *ars combinatoria*

В бергмановский мир чрезвычайно гармонично встраивается образ инфантилизма творчества, сопутствующий моцартовскому мифу о «чудо-ребенке». Н. Сиривли пишет, что ребенок является в фильмах шведского режиссера не героем, но «полноправным творцом», картины Бергмана «можно рассматривать как инсценировку различных драм инфантильного сознания, разыгрывающихся в декорациях интимного времени и пространства» [Сиривли, 2018]. Созвучие подобной творческой константы с особо трепетным отношением к моцартовской музыке подтверждается биографическими деталями. Не случайно короткий фильм «Дэниел» (*Daniel*, 1967) на основе домашнего видео о маленьком сыне⁽¹²⁾ режиссер монтирует на музыку моцартовских *Двенадцати вариаций для клавира* на тему детской песенки *Ah vous dirai-je, Maman* («Ах, я скажу тебе, мама», К. 265)⁽¹³⁾.

Моцартовский образ божественного инфантилизма присутствует у режиссера и в варианте мистификации. Ранний Бергман начинает именно с нее, используя в 1946 году в фильме «Дождь над нашей любовью» (*Det regnar på vår kärlek*) квазимоцартовские звучания колыбельной Йохана Фляйшмана (*Johann Fleischmann*) *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein* («Спи, моя радость, усни»)⁽¹⁴⁾. С подачи жены Моцарта тема долгое время приписывалась композитору. Звучание ауратизируется за счет использования тембра музыкальной шкатулки. Нехитрая музыкальная игрушка становится эмблемой хрупкости, наивности и чистоты гармоничного мирозерцания — моцартовская аура используется в фильме как особый диегетический маркер.

С мифом о «чудо-ребенке» в мире Бергмана соседствует представление о витальной силе моцартовской музыки. Стилистика венского

(12) Фильм *Daniel* («Дэниел») является частью шведского сборника *Stimulantia* («Стимуляторы», 1967), в котором также присутствуют работы В. Шемана (*V. Sjöman*), Л. Герлинга (*L. Görling*), Х. Альфредсона (*H. Alfredson*), Т. Даниэльсона (*T. Danielsson*), Х. Абрамсона (*H. Abramson*), И. Доннера (*J. Donner*). Дэниел Себастиан Бергман (*Daniel Sebastian Bergman*, род. 1962) — шведский кинорежиссер, сын Ингмара Бергмана и Кяби Ларетей.

(13) Музыку исполняет Кяби Ларетей (*Käbi Laretei*) — шведская пианистка эстонского происхождения, писатель, жена И. Бергмана.

(14) Колыбельная *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein* написана Йоханом Фляйшманом на текст Вильгельма Готтера (*Wilhelm Gotter*) к пьесе «Эсфирь» (1795).

классика становится в фильмах режиссера маркером, отмечающим витальность драматургической структуры. В этом плане показательны шутивно звучащие в кадре моцартовские референсы — напеваемый Фредриком (Гуннар Бьернстранд, Gunnar Björnstrand) мотив Дон-Жуана *Là ci darem la mano* («Ручку, Церлина, дай мне») в «Улыбках летней ночи» (*Sommarnattens leende*, 1955) или насвистываемый Раулем (Бенгт Эклунд, Bengt Eklund) мотив арии Фигаро «Мальчик резвый» (*Non più andrai*) в «Жажде» (*Törst*, 1949). Подобные включения становятся диегетическими знаками жизненных принципов и в конечном счете определяют ход вещей. В «Улыбках летней ночи» инструментальная музыка светского этикета, стилизованная Эриком Нордгреном (Erik Nordgren) под Моцарта, отмечает повороты интриги, которую по ходу действия сочиняют персонажи⁽¹⁵⁾. Музыка здесь не включается в диегезис, а является частью внутреннего самосознания фильма — с чем и связан некий эффект саморазвития сюжета.

В непосредственной связи с образом «чудо-ребенка» обнаруживает себя другой эстетический компонент, соединяющий миры Бергмана и Моцарта, — принцип игрового выстраивания художественной структуры. Известно, что Моцарт проявлял большой интерес к *ars combinatoria*⁽¹⁶⁾ — ученой практике и светской музыкальной игре. Популярная в XVIII веке *Würfelspiel*⁽¹⁷⁾ представляла собой систему сочинения музыкальных композиций с помощью приспособлений, использующих элемент случайности (например, игральные кости). Известно написанное Моцартом «Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить контрданс (вальс) посредством всего двух кубиков» (1793). Метод предполагал перетасовывание заранее заготовленных паттернов (преимущественно фрагментов менуэтов), что создавало искусную иллюзию самопроизвольного возникновения музыкальной композиции [Гервер, 2011].

(15) Бергман определял эту картину как «нечто от Моцарта», имея в виду фабульные ассоциации с комическими операми австрийского композитора [см. об этом: Luko, 2015, p. 46].

(16) *Ars combinatoria* (ит. «искусство комбинаторики») описано в трактатах немецких теоретиков К. Циглера и Й. Рипеля [см.: Ratner, 1970; Гервер, 1996; Луцкер, Сусидко, 2008, с. 434].

(17) *Würfelspiel* — нем. «игра в кости».

Бергману оказывается весьма близким такое видение творческого процесса. Так, например, в «Седьмой печати» (*Det Sjunde Inseglet*, 1957) мотив игры Рыцаря и Смерти в шахматы, заимствованный из фрески Альбертуса Пиктора (ок. 1480, церковь Тёбю), становится способом организации всей временной структуры фильма — последняя объединяет диегетическое время шахматной партии, хронос человеческой жизни и время зрительской рецепции.

Элементы алеаторики характерны для эпизодов структурной и ритмической синхронизации музыки и изображения в фильмах Бергмана. Таковы серии крупных планов, сопровождающие Увертюру к «Волшебной флейте», а также звучание *Фантазии до минор* (K. 475) в фильме «Лицом к лицу» (*Ansikte Mot Ansikte*, 1976) и воспроизведение *Двенадцати вариаций* на тему *Ah vous dirai-je, Maman* в коротком фильме «Дэниел». Комбинаторика возникает и на уровне игры дискурсами, жонглирования медийными «поверхностями». Так, структура бергмановской «Волшебной флейты» включает режимы зингшпиля, народной феерии, барочного театра, переключения между работой в театральной коробке и уличными съемками. Работая над постановкой моцартовской оперы, Бергман «играет» в любимый барочный театр с подвижными задниками и декорациями, машинерией и наклонной сценой. К такой жанровой аллюзии режиссера провоцируют свойства либретто Э. Шиканедера (E. Schikaneder), написанного в духе популярных во времена Моцарта народных феерий, изобилующего экзотическими чудесами: здесь и мудрец Заратро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, и мстительная Царица ночи, а также феи, волшебные мальчики, масонские испытания в египетских пирамидах и таинственные превращения. При этом камерность и особая интимность барочного театра парадоксально создаются на основе кинематографических приемов. Интермедиаальный ребус «Часа волка» содержит в качестве глубинного ядра фрагмент кукольной постановки моцартовской оперы, где миниатюрная сцена при помощи кинематографического масштабирования преобразуется в обычную театральную коробку с живым актером. В духе подобного музыкального конструктора Бергманом решен и рекламный ролик *Bris* (1951–1953), смонтированный на музыку клавишной версии *Менуэта из Маленькой ночной серенады* (*Eine kleine Nachtmusik*, KV

525), где пространства королевских покоев затейливо микшируются со съемочной площадкой.

Игровое начало проникает и на фабульный уровень. В фильме «К радости» (Till glädje, 1950) фантазии дирижера Сендербю (Виктор Шестрем, Victor Sjöström) сопровождаются звучанием флейтового *Квартета Ля мажор* (K 298) Моцарта. Эпизод фиксирует своеобразную игру творческих дискурсов: музыкант мысленно пробует себя в разработке писательской стратегии. Не будучи введенной в диегетическое пространство, музыка квартета берет на себя функции «киномузыки», сопровождающей модальное отклонение повествования в сферу фантазии, и в итоге как бы присваивается режиссерским сознанием.

Последовательность событий выстраивается в структурном соответствии с формой моцартовского *Менуэта*. В этом процессе существенной оказывается одна из языковых новаций композитора — метаморфоза принципов тематической работы. Превращение *менуэта* в *скерцо* у Моцарта происходит путем трансформации ритуальной повторяемости фраз в более динамичную игру-комбинаторику. В данном случае полетный тематизм *трио* — средней части трехчастной формы — становится звуковым контрапунктом к интимной истории Стига и Марты, тогда как более ортодоксальная музыка танца обрамляет ее и сопутствует действиям в кадре самого дирижера.

Бергман трансформирует моцартовскую трехчастную форму в *рондо*, удваивая звучание композиции и незаметно наслаивая визуальные воспоминания из разных временных отрезков. Рондообразная структура усиливает «охранительную» функцию трехчастной композиции, наделяя события в кадре статусом универсализма и космической устойчивости. Особый игровой нюанс здесь составляет миметический характер музыки трио, в которой флейта имитирует посвист и прыжки птиц. Звучания словно формируются из диегетического природного пространства, связывая слои звукового космоса. Эпизод фиксирует многоаспектную игру дискурсов и смыслов. Литературная фантазия персонажа создает эффект саморазвития фабулы. Режиссер же, отталкиваясь от моцартовских принципов, облачает воображаемое в музыкальную конструкцию.

Заключение

В этом небольшом экскурсе мы лишь наметили основные точки соприкосновения творческих миров Бергмана и Моцарта, показав, каким образом в бергмановское балансирование на границе классического и аклассического встраивается моцартовский стилистический «концентрат». Приведенные аргументы эстетического характера и иллюстрирующие их кинематографические стратегии показывают особую важность для художественной системы шведского режиссера моцартовской амбивалентности, двойственности мира. Последняя находит осуществление в специфической цветовой драматургии и монтажных конструкциях бергмановских фильмов, которые зачастую выводят музыкальные смыслы за эстетические рамки, заданные моцартовским историческим контекстом, в сторону романтически окрашенного дионисийства. При этом анализ музыкальной формы кинематографических эпизодов, связанных с непосредственным звучанием музыки, обнаруживает тенденцию к сглаживанию конфликтного начала, транспонированию динамических структур в «охранительные» статические. Посредством особой формы художественной игры, наследующей моцартовскому *Würfelspiel* и проявляющей себя в алеаторических монтажных структурах, жонглировании медийными средами и жанровыми дискурсами, реализует себя картина мира, зачастую не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Моцартовское начало способствует преодолению характерного для картин режиссера экзистенциалистского чувства неуверенности в фундаментальных основах бытия. Обладая статусом «доказательства самой возможности истины в искусстве» [Сиднева, 2014, с. 232], музыка австрийского композитора уподобляется в этом компенсаторному действию мифа.

Моцартианство обретает в режиссерском мировидении весьма разветвленные и глубокие обертона, связывающие удаленные сферы детской игры и отчуждения. Глубинный сюжет этого художественного синтеза связывает в уникальных бергмановских пропорциях мифологемы агона и бесконечной повторяемости жизненного круга.

Список литературы:

- 1 Бергман И. Латерна магика / Пер. со швед. М.: Искусство, 1989. 286 с.
- 2 Бергман И. Картины / Пер. со швед. А. Афиногеновой, предисл. В. Гульченко. М.: Таллинн: Музей кино, Aleksandra, 1997. 437 с.
- 3 Бергман И. Рабочие тетради: 1955–1975 / Пер. со швед. Я. Бочарова [и др.]. СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2019. 496 с.
- 4 Брагина Н. Смысловый универсализм глубинных структур художественного текста // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 65–70.
- 5 Гервер Л.Л. *Ars combinatoria* в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сборник трудов / Ред. Л.Л. Гервер, И.П. Сусидко. Вып. 135. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 68–77.
- 6 Гервер Л.Л. Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил: Учебно-игровое пособие. М.: Классика-XXI, 2011. 22 с.
- 7 Калинина Е.А. «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана: шведское прочтение музыки Моцарта // Шведы. Сущность и метаморфозы шведской идентичности: Сборник материалов международной конференции / Ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: РГГУ, 2008. С. 373–393.
- 8 Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
- 9 Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
- 10 Сиривли Н. Ребенок // Бергман / Сост. В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2018. С. 235–241.
- 11 Тараканова Е.М. Опера и мультимедиа: Фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 168 с.
- 12 Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 280 с.
- 13 Чичерин Г.В. Моцарт: Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1987. 208 с.
- 14 Film's Musical Moments / Ed. by I. Conrich, E. Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 226 p.
- 15 Herzog A. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. 236 p.
- 16 Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts / Ed. by M. Koskinen. London: Wallflower Press, 2008. 256 p.
- 17 Kalin J. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, 2003. 249 p.
- 18 Luko A. Listening to Ingmar Bergman's Monsters: Horror Music, Mutes, and Acoustical Beings in *Persona* and *Hour of the Wolf* // *Journal of Film Music*. 2013. Vol. 6. № 1. P. 5–30. <https://doi.org/10.1558/jfm.v6i1.5>.
- 19 Luko A. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York; London: Routledge, 2015. 324 p.
- 20 Neumann A. *Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman*: PhD Thesis. King's College London, 2017. URL: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence\(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba).html) (дата обращения 05.05.2025).
- 21 Ratner L. *Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music* // *Studies in Eighteenth-Century Music* / Ed. by H.C. Robbins Landon. London: Routledge, 1970. P. 343–363.
- 22 Törnqvist E. *Transcending Boundaries: Bergman's Magic Flute* // *Nordic Theatre Studies*. 1998. Vol. 11. P. 84–97.
- 23 Törnqvist E. *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*. Jefferson: McFarland, 2003. 271 p.
- 24 Wallengren A.-K. *Film-musical Moments in Ingmar Bergman's Films* // *Ingmar Bergman: An Enduring Legacy* / Ed. by Erik Hedling. Lund University Press, 2021. P. 151–166.

References:

- 1 Bergman I. *Laterna magika* [The Magic Lantern], transl. from Swedish. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 286 p. (In Russian)
- 2 Bergman I. *Kartiny* [Films], transl. from Swedish A. Afinogenova, preface V. Gulchenko. Moscow, Tallinn, Muzei kino Publ., Aleksandra Publ., 1997. 437 p. (In Russian)
- 3 Bergman I. *Rabochie tetradi: 1955–1975* [Working Notebooks: 1955–1975], transl. from Swedish Ya. Bocharov et al. St. Petersburg, Iskusstvo kino Publ., Podpisnye izdaniya Publ., 2019. 496 p. (In Russian)
- 4 Bragina N. Smyslovoi universalizm glubinnikh struktur khudozhestvennogo teksta [Semantic Universalism of the Basic Structures of a Literary Text]. *Muzykal'naya akademiya*, 2017, no. 2, pp. 65–70. (In Russian)
- 5 Gerver L.L. Ars combinatoria v muzyke Motsarta [Ars Combinatoria in Mozart's Music]. *Motsart. Problemy stilya: Sbornik trudov* [Mozart. Style Problems: Collection of Works], eds. L.L. Gerver, I.P. Susudko. Issue 135. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 1996. pp. 68–77. (In Russian)
- 6 Gerver L.L. *Muzykal'nye igry Gaidna i Motsarta, ili Prostoi sposob sochinyat' muzyku, ne znaya pravil: Uchebno-igrovoe posobie* [Musical Games of Haydn and Mozart, or A Simple Way to Compose Music without Knowing the Rules: Educational and Game Manual]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2011. 22 p. (In Russian)
- 7 Kalinina E.A. "Volshebnyaya fleita" Ingmara Bergmana: shvedskoe prochtenie muzyki Motsarta [The Magic Flute by Ingmar Bergman: Swedish Interpretation of Mozart's Music]. *Shvedy. Sushchnost' i metamorfozy shvedskoi identichnosti: Sbornik materialov mezhdunarodnoi konferentsii* [Swedes. The Essence and Metamorphosis of the Swedish Identity: Proceedings of the International Conference], Ed.M. Toshtendal-Salycheva. Moscow, RGGU Publ., 2008, pp. 373–393. (In Russian)
- 8 Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Era]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russian)
- 9 Sidneva T. *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of the Boundary in Music]. Moscow, ABCdesign Publ., 2014. 400 p. (In Russian)
- 10 Sirivlya N. Rebenok [The Child]. *Bergman* [Bergman], comp. V. Stepanov. St. Petersburg, Seans Publ., 2018, pp. 235–241. (In Russian)
- 11 Tarakanova E.M. *Opera i mul'timedia: Fil'm-opera i mastera zapadnoevropeiskoi rezhissury* [Opera and Multimedia: Film Opera and Masters of Western European Directing]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2022. 168 p. (In Russian)
- 12 Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001. 280 p. (In Russian)
- 13 Chicherin G.V. *Motsart: Issledovatel'skii ehtyud* [Mozart: A Research Etude]. Leningrad, Muzyka Publ., 1987. 208 p. (In Russian)
- 14 *Film's Musical Moments*, eds. I. Conrich, E. Tincknell. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006. 226 p.
- 15 Herzog A. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. 236 p.
- 16 *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, ed. M. Koskinen. London, Wallflower Press, 2008. 256 p.
- 17 Kalin J. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, 2003. 249 p.
- 18 Luko A. Listening to Ingmar Bergman's Monsters: Horror Music, Mutes, and Acoustical Beings in *Persona* and *Hour of the Wolf*. *Journal of Film Music*, 2013, vol. 6, no. 1, pp. 5–30. <https://doi.org/10.1558/jfm.v6i1.5>.
- 19 Luko A. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York, London, Routledge, 2015. 324 p.
- 20 Neumann A. *Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman*, PhD Thesis. King's College London, 2017. Available at: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence\(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/sound-act-presence(ce171b0f-b7e7-4ce2-9c49-2d465062aaba).html) (accessed 05.05.2025).
- 21 Ratner L. Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music. *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. H.C. Robbins Landon. London, Routledge, 1970, pp. 343–363.
- 22 Törnqvist E. Transcending Boundaries: Bergman's *Magic Flute*. *Nordic Theatre Studies*, 1998, vol. 11, pp. 84–97.
- 23 Törnqvist E. *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*. Jefferson, McFarland, 2003. 271 p.
- 24 Wallengren A.-K. Film-musical Moments in Ingmar Bergman's Films. *Ingmar Bergman: An Enduring Legacy*, ed. Erik Hedling. Lund University Press, 2021, pp. 151–166.

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3(3)

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший
научный сотрудник, сектор современного
искусства Запада, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва,
Козицкий переулок, 5

ORCID ID: 0009-0000-8478-0216

ResearcherID: IUQ-8031-2023

balannata@gmail.com

Ключевые слова: копродукция, Франция,
Италия, кинопроцесс, неореализм, диалог, нуар,
соглашение, баланс, Рене Клеман, Жан Габен,
Джованнино Гуарески, «фильмы-близнецы»,
дубляж

Баландина Наталья Петровна

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-630-661

Для цит.: Баландина Н.П. Феномен копродукции. Становление
и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства
в 1940–1960-е годы // Художественная культура. 2025. № 4. С. 630–661.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-630-661>

For cit.: Balandina N.P. The Phenomenon of Co-production. The Formation
and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production in the 1940s-1960s.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 630–661.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-630-661> (In Russian)

Balandina Natalia P.

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

ORCID ID: 0009-0000-8478-0216

ResearcherID: IUQ-8031-2023

balannata@gmail.com

Keywords: co-production, France, Italy, film process, neorealism, dialogue,
film noir, agreement, balance, René Clément, Jean Gabin, Giovannino
 Guareschi, 'twin films', dubbing

Balandina Natalia P.

The Phenomenon of Co-production. The Formation
and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production
in the 1940s-1960s

Аннотация. В статье исследуется история франко-итальянского сотрудничества в области кинопроизводства с самого раннего периода существования кино до конца 1960-х годов. Уже в 1920-е годы в мировом киносообществе утверждается мысль о том, что кинематографическая коллаборация — один из лучших способов преодолеть кризис и привлечь внимание широкой международной аудитории. Эпоха немого кино, отменяющая языковые границы и превратившая крупные европейские столицы в культурные центры и съемочные площадки, подарила образец для кинематографической жизни последующих десятилетий. В статье рассматриваются разные формы совместного кинопроизводства между Францией и Италией, возникающие благодаря личной инициативе продюсеров или в рамках временных торговых договоров в 1930-е годы, но главное внимание сосредоточено на феномене копродукции, появившемся во второй половине 1940-х годов, когда совместное кинопроизводство обретает юридическое признание, правовой статус. Первое в истории официальное соглашение о совместном кинопроизводстве, или копродукции, подписанное Францией и Италией в октябре 1946 года, стало примером, которому вскоре последовали другие страны.

В статье показано, что алгоритм копродукции построен на идее баланса, в частности — между вкладами двух продюсеров, каждый из которых должен являться совладельцем кинопроизведения. Это равновесие в идеале нужно найти в каждом элементе фильма: в создании сценария, в актерском составе, в финансовом и в техническом плане. В статье анализируются тексты соглашений разных лет о копродукции между Францией и Италией, и описывается то, как уточнялась и реформировалась модель франко-итальянского совместного кинопроизводства на протяжении двух с половиной десятилетий после подписания первого договора. Исследуются разные примеры франко-итальянских фильмов, снятых в 1940–1960-е годы, отражающие эволюцию совместного кинопроизводства. Наконец, раскрываются основные черты золотого века франко-итальянской копродукции, выявляющие ключевые тенденции мирового кинопроцесса.

Abstract. This article examines the history of Franco-Italian cooperation in film production from the early years of cinema until the late 1960s. As early as the 1920s, the idea took hold within the global film community that cinematic collaboration was one of the best ways to overcome crises and attract a broad international audience. The silent film era, which erased linguistic boundaries and transformed major European capitals into cultural hubs and filming locations, provided a model for cinematic life in subsequent decades. The article explores various forms of joint film production of France and Italy which emerged through producers' personal initiative or under temporary trade agreements in the 1930s. However, the primary focus is on the phenomenon of co-production that appeared in the second half of the 1940s, when joint film production gained legal recognition and status. It is noteworthy that the first-ever official agreement on joint film production, or co-production, signed by France and Italy in October 1946, became an example soon followed by other countries.

The article demonstrates that the co-production model is built on the idea of balance, particularly between the contributions of two producers, each of whom must be a co-owner of the film work. Ideally, balance needs to be found in every element of the film: scriptwriting, casting, financial and technical aspects. The article analyses the texts of various Franco-Italian Co-production Agreements of different years and describes how the model of Franco-Italian joint film production was refined and reformed over the two and a half decades following the signing of the first agreement. Various examples of the Franco-Italian films made in the 1940s–1960s are examined, reflecting the evolution of joint production. Finally, the key features of the 'golden age' of Franco-Italian co-production are revealed, highlighting key trends in the global film process.

Введение

История кинематографических связей Франции и Италии восходит к самому раннему периоду развития кино: один из первых итальянских фильмов «Купание Дианы» был снят по заказу фирмы «Люмьер» в 1896 году, а ее сотрудник, итальянский фотограф Витторио Кальчина (Vittorio Calcina), организовал первые показы синематографа в Милане⁽¹⁾. Именно он привлекает внимание своих соотечественников к новому изобретению, освоив профессию кинооператора и сняв в 1896 году фильм «Его святейшество папа Лев XIII» (Sua Santità papa Leone XIII). В кинопрограмму 1897 года, представленную в Риме, наряду с лентами «Течение реки Ниагара» (Corrente del Niagara) и «Королевская площадь в Штутгарте» (Piazza Reale a Stoccarda), входили репортажи, снятые в Италии: «Пребывание короля и королевы в королевском замке Монца» (Il Re e la Regina al Real Castello di Monza) и «Прибытие в Рим князей Черногории» (Arrivo a Roma dei Principi di Montenegro). Это пример кинематографической стратегии Люмьеров, чередующих видовые фильмы, привезенные из далеких путешествий, местные новости и репортажи с участием государственных деятелей и светских персон. Кинематограф с самого начала создавал образ открытого мира, пространства без границ, мультикультурной вселенной, помогая зрителям, не выходя из зала, совершить кругосветное путешествие и ощутить себя «гражданином мира».

В течение первого десятилетия XX века, связанного с влиянием киномонополии «Пате», французские кинотехники, режиссеры и артисты охотно работали за границей, и в особенности на Апеннинском полуострове, делясь рецептами изготовления комедий и трюковых фильмов. А когда Шарль Пате устанет бороться с миграцией своих сотрудников, получавших выгодные ангажементы в Италии, он создаст в 1909 году в Риме компанию Film d'arte italiana под руководством знаменитых итальянских театральных деятелей — по образцу французской компании Film d'art. И вместе с тем именно на рубеже 1900–1910-х годов начинается стремительный взлет итальянского

кино, открывающего свой собственный путь, сумевшего завоевать мировое признание и зарубежный кинорынок. Тогда как кинематография Франции во втором десятилетии XX века все сильнее ощущает конкуренцию со стороны иностранных держав.

Послевоенный экономический кризис в конце 1910-х годов, приблизивший конец золотого века итальянского немого кино, ослабляет международные связи и положение национальных кинокомпаний. На кинопроизводство влияет и социально-политическая ситуация внутри страны: «слабое правительство, острая борьба за власть между политическими партиями, массовая безработица, падение лиры, рост недовольства народа», «стремительная фашизация государства (в последующие 1920–1922 годы наступает “Черное двухлетие”）」 [Кураш, 2020]. Однако созданный в 1920 году при поддержке двух крупных банков «Союз кинематографистов Италии» (Unione Cinematografica Italiana — U.C.I.), объединяющий усилия старейших кинокомпаний страны, разрабатывает программу возрождения национального кино и одновременно проводит политику по привлечению иностранцев в итальянское кинопроизводство. Желанными партнерами остаются французские режиссеры, голливудские звезды и российские кинематографисты, в основном представители «белой эмиграции» 1919 года.

Вряд ли можно говорить о подлинной культурной изоляции Италии в области кинематографа после прихода к власти Б. Муссолини. Как ни странно, установление фашистского режима не привело к решительному уменьшению проката иностранных лент (кино пользовалось некоторой автономией), а цензура, как и налог на кинопроизводство, введенные государством еще в 1914 году, затрагивали в первую очередь документальные и образовательные ленты. С другой стороны, постепенно становилось понятно, что кинематографическая *коллаборация* — один из лучших способов преодолеть кризис и выйти к широкой международной аудитории через постановки с большими финансовыми и техническими затратами.

Интересно, что эпоха немого кино, отменяющая языковые границы и превратившая Париж, Рим, Лондон, Берлин в международные культурные центры и съемочные площадки, подарила образец, пример для кинематографической жизни последующих десятилетий, дала «космополитический» импульс европейскому кинематографу. И даже политическая ситуация не могла кардинально помешать развитию

(1) Сеанс синематографа братьев Люмьер в Риме, который состоялся на пару недель раньше, устроил французский фотограф Анри Ле Льер.

внутреннего пути «седьмого искусства», остановить неудержимое стремление, скрытое в природе люмьеровского изобретения как мощной формы массовой коммуникации. Кино суждено было родиться неммым, чтобы сразу обнаружить свое вненациональное измерение, открыть себя в качестве универсального языка общения, способного если не преодолеть многие противоречия и культурные барьеры, то воодушевить на смелые шаги.

Первые попытки создания совместного кинопроизводства

Первой страной, с которой Италия в 1920-е годы подписала соглашение о поддержке и прокате, была Германия, обладавшая в тот момент крупнейшими в Европе и превосходно оснащенными студиями. Однако вслед за ранними итало-немецкими фильмами (например, «Последняя конференция» (Vera Mirzewa o l'ultimo convegno) Д. Антаморо и Р. Мейнерт (G. Antamoro, R. Meinert), 1928) появляются итало-французские ленты. Франция также вступает в сотрудничество с немецкими кинокомпаниями, и на рубеже 1920–1930-х годов обсуждается идея киносоюза, объединяющего Францию, Италию, Германию и Великобританию. В частности, ее высказывает один из главных кинопромышленников Италии, Стефано Питталуга (Stefano Pittaluga), монополизировавший большую часть кинопроизводства страны в тот момент. В коммерческом плане речь шла о том, чтобы «Италия финансировала четверть английского производства, четверть немецкого производства, четверть французского производства, чтобы получить четверть финансирования своего производства соответственно от Франции, Англии и Германии» [Maganzani, 2019/2020]. Эту инициативу в период перестройки системы кино после прихода звука, видимо, поддерживало итальянское правительство, которое с начала 1930-х уже активно вмешивается в киноиндустрию, вкладывая ресурсы в техническое оснащение киностудий. Но с другой стороны, «несмотря на авторитарный климат, было очевидно, что проявление политической воли было направлено на интернационализацию кино» [Maganzani, 2019/2020], по мнению Паолы Маганцани (P. Maganzani). Отчасти реализовать подобный проект удалось только в 1936 году, когда был создан *франко-итальянский консорциум* по производству фильмов: продюсеры и экспортеры двух стран объединились с целью

производства в Италии фильмов в двух версиях — французской и итальянской и экспорта французских фильмов в Италию.

Практика выпуска картин в двух версиях появилась еще в начале 1930-х, когда вышла на экран итальянская музыкальная комедия «Девушка из автобуса» (La signorina dell'autobus Нунцио Маласоммы (Nunzio Malasomma), 1933) и ее французский вариант «Ева ищет отца» (Eve cherche un père Марио Боннара (Mario Bonnar), 1933). То есть еще до появления консорциума французские и итальянские кинематографисты, благодаря личной инициативе продюсеров или в рамках временных торговых договоров, участвовали в совместных проектах и снимали разные экранные интерпретации одного и того же сюжета (сценария). Истоки такого сближения нужно искать в киноэпохе 1900–1910-х годов, заложившей основы для дальнейшего сотрудничества, создавшей тесные личные и профессиональные связи между французскими и итальянскими кинематографистами. И неслучайно во время кризиса итальянского кино в 1920-х годах некоторые итальянские «режиссеры переехали во Францию, а у итальянских продюсеров были друзья в Париже, которые предоставляли им французское оборудование...» [Roger, 2020/2021]. Например, Марио Камерини (Mario Camerini) и Кармине Галлоне (Carmine Gallone) отправились в Париж, чтобы снять свои первые звуковые картины. С другой стороны, во второй половине 1930-х работать в Италию приезжают выдающиеся режиссеры поколения французского киноавангарда — Жан Эпштейн (Jean Epstein), Абель Ганс (Abel Gance) и Марсель Л'Эрбье (Marcel L'Herbier). «Сердце бродяг» (Cœur de gueux, 1936) Ж. Эпштейна, «Похититель женщин» (Le voleur de femmes, 1937) А. Ганса и «Земля в огне» (Terre de feu, 1938) М. Л'Эрбье⁽²⁾ — фильмы со смешанным актерским составом и двойным продюсированием. Таким образом, можно говорить о взаимном влиянии и непрерывном перекрестном движении, охватывающем обе страны в период между двумя войнами. Другое дело, что большинство картин, снятых на итальянских студиях в 1930-е, не выходят за рамки светской мелодрамы или музыкальной комедии, тесно связанных с контекстом эпохи «белых телефонов». Если рассмотреть соотношение сил Франции

(2) Итальянская версия ленты М. Л'Эрбье снята режиссером Джорджо Феррони.

и Италии на кинорынке в течение десятилетия, то очевидно, что на Апеннинском полуострове распространялось гораздо больше французских фильмов, чем итальянских — во Франции.

Новая эра

В середине 1940-х годов, после окончания Второй мировой войны, значительно укрепляются дипломатические отношения между Францией и Италией. Во многих журнальных публикациях «предпринимаются попытки заново открыть культурную близость» [Gheller, 2021, р. 49] между странами, имеющими общие латинские корни (*latinità*). Например, в первом номере журнала *Cahiers France-Italie* (апрель, 1945) провозглашается трансальпийское «Нео-Рисорджименто», тем более что «интеллектуальное родство между Италией и Францией основано на древнем и глубоком единстве их традиций, обычаев, образа мыслей» [см.: *Neo-Risorgimento*, 1945]. Другой пример — пламенная статья Луи Арагона в *Les Lettres françaises* [Aragon, 1946, р. 5] под заголовком «Подруга Италия», в которой он напоминает о дружеских отношениях между интеллектуалами по обе стороны Альп и необходимости окончательного примирения.

В мировом кинематографе после войны ведущим стилем становится неореализм, который рождается в Италии, желающей стать страной, максимально открытой миру. «Возможно, в наши дни Италия — страна наиболее развитого кинематографического мышления, если судить по значительности и качеству итальянских изданий по кино» [Базен, 1972], — писал Андре Базен. Взлет неореалистического кино принципиально меняет положение страны как кинематографической державы. Во второй половине 1940-х и в 1950-е годы Италия, безусловно, становится точкой притяжения и объектом пристального внимания европейских, в особенности французских, критиков и кинематографистов. Экран снова полностью реализует свою коммуникативную и просветительскую функцию, позволяя итальянцам рассказать о себе с предельной искренностью и прямоотой. В 1946 году Витторио де Сика (Vittorio De Sica) снимает фильм «Шуша» (*Sciuscià*), подаривший его автору мировое признание и премию «Оскар»: рассказ о мальчишках-беспризорниках, после войны мечтающих накопить денег, чтобы купить собственную лошадь, привлекает внимание

к образу ребенка в разговоре о современной эпохе. Кинорежиссеры-неореалисты приглашают к широкому диалогу, восстанавливая репутацию Италии и итальянцев в глазах зарубежного зрителя, побеждая недоверие, стереотипы, страхи. Поэтому создание правовой рамки для тесного и непрерывного международного сотрудничества в сфере кино представляется естественным следствием внутренних социально-политических и культурных процессов первых послевоенных лет. В октябре 1946 года в ходе обсуждения торгового договора Франция и Италия подписывают первое в истории соглашение о совместном кинопроизводстве, или копродукции. Этот альянс укрепляет силы европейских кинематографистов в конкуренции с американскими фильмами, хлынувшими в кинопрокат Старого Света после Второй мировой войны. В эти годы французский и итальянский кинорынок заполняли ленты, которые не пускали на экран во время Оккупации. Во Франции ситуацию обостряли соглашения Блюма-Бирнса (1946), отдававшие предпочтение американским картинам, и, хотя они были отменены в 1948 году, многие продюсеры ориентировались на Голливуд и очень неохотно финансировали кино режиссеров-авторов. Объединяясь, Франция и Италия удваивают свой кинорынок и свою аудиторию.

В тексте документа, опубликованном в журнале *Le Film français* [Texte complet, 1946, р. 5–7], был установлен годичный испытательный срок, начавшийся 1 февраля 1947 года, и сообщалось о решении финансировать пятнадцать игровых фильмов — десять в Италии и пять во Франции. «Это был своего рода эксперимент, подобного которому раньше не было. Общая идея заключалась не в том, чтобы сразу установить окончательные или абсолютные правила, а в том, чтобы начать с изучения этого опыта» [Roger, 2020/2021]. Например, первое соглашение не удалось реализовать в полной мере на практике. Из пятнадцати фильмов, запланированных на экспериментальный период, сняты были только восемь, и все — французскими режиссерами на итальянских киностудиях.

На протяжении трех ближайших десятилетий модель 1946 года будет постоянно меняться и уточняться. В создании первых послевоенных франко-итальянских фильмов принимали участие такие выдающиеся сценаристы, как Жан Кокто (Jean Cocteau), Жак Компанеэ (Jacques Companéez) и Шарль Спаак (Charles Spaak), однако было

нарушено условие договора о приглашении итальянских авторов в совместную постановку⁽³⁾. Чтобы решить эту и другие проблемы, связанные с первым регламентом, в 1949 году были проведены две встречи между представителями Франции и Италии — сначала в Риме, а затем в Париже, где 19 октября был подписан новый договор. В этот раз соглашение о копродукции приобретает более ясную и продуманную структуру, и именно документ 1949 года с четкими правилами и условиями заложит основу для будущих проектов о совместном кинопроизводстве между другими государствами, которые вскоре последуют примеру Италии и Франции. Очевидно, что это событие изменит историю кино и характер кинопроцесса во второй половине XX века.

Термин «копродукция» (co-production), заимствованный из английского языка, был впервые введен во французском документе (в тексте соглашения 1946 года) и позже вошел в европейские языки. Можно сказать, что именно итальянцы первыми адаптировали этот термин, заменив его английский вариант словом «co-produzione». Система совместного кинопроизводства была определена в Законе о кино 1949 года и в том числе в тридцати пяти статьях франко-итальянского соглашения, описывающих самые разные аспекты «режима копродукции» (художественный, политический, экономический...). Эти кинопроизведения, сочетающие лучшие черты двух культур, должны «помогать распространению французского и итальянского кино во всем мире» (соглашение 1949 года) [Accord cinématographique, 1952, p. 154.]. И главное — получение статуса «фильм совместного производства» позволяет ему пользоваться всеми государственными субсидиями, которые каждая страна предоставляет своим национальным картинам, так как они получают *двойное гражданство*: итальянское — в Италии и французское — во Франции. Какой жест может быть более убедительным свидетельством взаимного движения навстречу друг другу, поиска родственных связей?

(3) Статья V Договора о совместном производстве 1946 года: «Съемочные группы совместно произведенных во Франции и Италии фильмов обязаны включать французского сценариста и автора диалогов (или члена французской профессиональной организации), а также итальянского сценариста и автора диалогов» [цит. по: Roger, 2020/2021].

Двусторонние соглашения означают и то, что страны объединяют не только творческие силы, но экономику и государственную помощь для общего развития киноиндустрии⁽⁴⁾.

И хотя в определенной степени «совместное производство не было новинкой после Второй мировой войны, новым было его юридическое признание, “правовой статус”» [Maganzani, 2019/2020], — по словам П. Маганцани, этот феномен показал на примере Италии и Франции, насколько европейские страны заинтересованы в культурном сотрудничестве и преодолении национальных барьеров и предрассудков. Это подтверждает и желание постоянно выверять, реформировать, шлифовать и улучшать форму и процедуру взаимоотношений в сфере кино. Интересно, что алгоритм копродукции построен на идее баланса, в частности — между вкладами двух продюсеров, каждый из которых должен являться совладельцем кинопроизведения. Это равновесие в идеале нужно найти в каждом элементе фильма: в создании сценария, в актерском составе, в финансовом и в техническом плане. Чтобы сбалансировать кинопроизводство, в Соглашении 1949 года была введена концепция «фильмов-близнецов», или «сдвоенного» производства: за итало-французским фильмом, снятым в Италии, в течение определенного периода должен был следовать франко-итальянский фильм, теоретически произведенный теми же компаниями и снятый во Франции. В первом случае итальянская компания вносит долю участия, равную 70% от стоимости, а французская компания — 30%; во втором случае соотношение будет обратным. Причем картины могут пользоваться налоговыми льготами и инвестиционной помощью другой страны только после производства их «двойников». В целом отношения между иностранными продюсерами, согласно правилам копродукции, могут быть равными (50/50), миноритарными (30/70) или мажоритарными (70/30).

(4) Нужно отметить, что в Италии и во Франции к этому времени уже были разработаны системы для защиты национальных секторов кинематографа, такие как квоты на национальные программы, налогообложение дубляжа и ограничения на вывоз выручки. Кроме того, признание фильма, снятого в копродукции, национальным произведением в обеих странах — необходимое условие для его регистрации в Государственном реестре фильмов и для доступа ко взносам и премиям, предусмотренным правилами сектора.

Таким образом, новая модель сотрудничества принципиально «отличается от так называемого ассоциированного производства (или от простого совместного партнерства)» [Maganzani, 2019/2020], распространенных в довоенный период, когда один из продюсеров мог выполнять просто финансовую функцию, не являясь совладельцем фильма.

Сплав стилей

Первые Главным герой фильма — француз в исполнении Жана Габена (Jean Gabin) — приплывает на корабле в Геную: он прячется в трюме, скрываясь от полиции, но решает сойти на берег, чтобы удалить больной зуб. Эта бытовая деталь оказывается роковой случайностью, которая запускает часовой механизм драмы. Персонаж, подгоняемый чувством вины, как будто сам стремится в ловушку судьбы. И дело не только в том, что таинственный француз, попавший в Италию, видимо, привыкший к обеспеченной жизни, примеряет на себя биографию героев «поэтического реализма», развивая габеновский «миф», а в том, что его история органично вписана в новый неореалистический контекст. Он принадлежит словно двум эпохам, одна из которых то ли перетекает, то ли смешивается с другой. Пьер, которого играет Габен, покинув борт корабля, оказывается в пространстве послевоенной полуразрушенной Генуи с суматохой порта, огороженного решеткой, звонками трамваев, многолюдными узкими улицами и перекрестками площадей, мошенниками, меняющими франки на фальшивые лиры, и прохожими, готовыми показать нужный дом и даже бесплатно накормить в траттории.

Зритель лично знакомится с городом, обладающим собственным характером и индивидуальностью, незаметно погружаясь в поток его повседневной уличной жизни. Это не условный Гавр из «Набережной туманов» (*Le quais des brumes*, 1938), напоминающий, что «все порты — одинаковы», а художественный персонаж, не только прерывающий путешествие-бегство Пьера, но и предлагающий ему сочувствие и поддержку. Эту двойственность отражает ландшафт и архитектурный стиль Генуи с резкими перепадами высот, длинными лестницами и тяжелыми сводами, разностью масштабов — простором и теснотой, распаханным горизонтом и лабиринтом переулков,

превращающим город в гигантский каменный мешок или котел. Рене Клеман открывает Геную как новый кинематографический сюжет на рубеже 1940–1950-х, так же, как Роберто Росселлини и Витторио де Сика в тот же период осваивали пространство Рима, Неаполя и Милана на экране.

Судьба забрасывает Пьера в квартал Малапага, чтобы он, встретив итальянку Марту и ее дочь Чеккину, смог заново обрести смысл жизни, почувствовать ее ценность — в обстановке незнакомого города, где люди говорят на другом языке, но готовы проявить сострадание и доверие к чужестранцу. Герой, вместо того чтобы вернуться на борт корабля, решает остаться в Генуе, догадываясь, что такой выбор будет оплачен дорогой ценой. Клеман, балансируя между стилем ушедшей кинематографической эпохи и нуаром, входящим в моду во Франции, вводит в картину сквозной мотив европейского кино послевоенного периода, вышедший из реальности. Персонажем времени становится бродяга, иммигрант, чужак, который сталкивается с другой языковой и культурной средой. Валерий Турицын отмечал, что «в оригинальном варианте фильма герой говорит с Мартой по-французски, а генуэзцы между собой, естественно, по-итальянски. Соответствующие субтитры информируют обо всем зрителя, не уничтожая при этом разноязычия персонажей. Это важно не только в плане соблюдения жизненного правдоподобия, разрушаемого языковой унификацией при дубляже фильма. В “Стенах Малапаги” разноязычие Пьера и “остальных” воспринимается углубленно, с метафорическим подтекстом. Важно даже не то, что в Генуе Пьер оказался “без языка”, а то, что он говорит на другом языке. Несхожесть языка в данном случае имеет дополнительный смысл. Уставший жить герой никак не вписывается в атмосферу жизнелюбивой (несмотря ни на что) Малапаги» [Турицын, 1978, с. 55–56]. Таким образом, тень роковой тайны и преступного прошлого, нависающая над персонажем, уравновешивается натурализмом среды, — эту мрачную ауру словно рассеивает воздух живого города. Воплощая «формулу сплава», предложенную Р. Росселлини, Клеман привлекает к съемкам знаменитых артистов, наряду с непрофессионалами, местными жителями Генуи. Кроме того, в фильме отчетливо звучит новая тема, характеризующая экранных героев Габена 1950-х, — возраст, о котором постоянно напоминает Марте Пьер, называющий себя «стариком». Это еще одно конкретное

объяснение гнетущего состояния персонажа, ощущающего, что есть то, что невозможно исправить.

Рене Клеман реализовал идею баланса копродукции полностью. Картина «У стен Малапаги» была запущена в производство на основе контракта, подписанного 2 января 1949 года между Italia Produzione Film, представленной продюсером Альфредо Гуарини, и S.A.R.L. Francinex (Париж) с бюджетом 100 000 000 французских франков, покрытых на 50% итальянской компанией и на 50% — французской. В фильме, снятом в Италии французским режиссером, главные роли исполняли звезды, представители двух национальных школ, — Жан Габен и Иза Миранда (Isa Miranda). В работе над сценарием с французской стороны участвовали Жан Оранш (Jean Auranche) и Пьер Бост (Pierre Bost), а с итальянской — Чезаре Дзаваттини (Cesare Zavattini), Сузо Чекки Д'Амико (Suso Cecchi D'Amico) и Альфредо Гуарини (Alfredo Guarini). Остальные функции в съемочной группе также были распределены поровну, например оператор — француз, художник — итальянец. И даже жюри Каннского фестиваля, казалось, следовало этому принципу при присуждении наград: в 1949 году Иза Миранда получила главный приз за исполнение женской роли, а Рене Клеман — Золотую пальмовую ветвь за режиссуру.

Образ легендарного героя из прежней эпохи, остро ощущающего бег времени, Габен перенесет в сюжеты французских нуаров, гангстерских драм, определивших одну из основных линий национального кинопроцесса 1950-х. Первым фильмом, создавшим такой тип персонажа, станет «Не тронь добычу» (Toucher pas au grisbi) Жака Беккера (Jacques Becker), франко-итальянская копродукция, снятая в 1953 году в окрестностях Парижа и Ниццы. Участие итальянцев, за исключением продюсирования, проявилось в актерском составе, в частности в роли главаря враждебной группировки выступил дебютант Лино Вентура (Lino Ventura), уроженец Пармы и выходец из семьи итальянских иммигрантов. Главные герои ленты Беккера — Макс в исполнении Габена и Ритон, которого сыграл Рене Дари (René Dary), прославившийся еще ребенком в немых комических сериях Луи Фейада (Louis Feuillade), — знаменитые гангстеры, совершившие дерзкое ограбление в порту Орли. Замысел Беккера родился под влиянием картины его друга Анри-Жоржа Клузо (Henri-Georges Clouzot) «Плата за страх» (Le salaire de peur, 1953), режиссера-основоположника французского нуара. Макс

Жана Габена — любимец женщин, стареющий грабитель, решивший уйти на покой, выйти из игры, прежде чем возраст возьмет свое. Он обаятелен и благороден, ценит дружбу выше своего ремесла, дорожит «добычей». Любопытно, что именно после выхода этого фильма артист, в отличие от своего героя, вернет себе былую славу, обретет «второе дыхание» и вступит в новый активный период своей биографии.

Две линии

«Не тронь добычу» выпустили фирмы Del Duca Films и Antares Film Produzione Cinematografica (Италия) и Les Films Corona (Франция). Примечательно, что в это время появляются не только «фильмы-близнецы», но и «компании-близнецы», например Del Duca Film — Paris и Cine Del Duca — Rome, Gamma Française и Italgamma, Lux Film — Paris и Lux Film — Rome. Так, в 1953 году одна из этих компаний анонсирует программу копродукций, которые будут поставлены в Париже и в Риме, в том числе три итало-французских фильма: «Тереза Ракен» (Thérèse Raquin, 1953) Марселя Карне (Marcel Carné), «Теодора, императрица Византийская» (Théodora impératrice de Byzance, 1954) Риккардо Фреда (Riccardo Freda) и «Несколько шагов в жизни» («Наши времена», *Tempi nostri*, 1954) Алессандро Блазетти. Три абсолютно разных автора: мастер «поэтического реализма», поставщик авантюрных фильмов и режиссер, умеющий приспосабливаться к любым политическим обстоятельствам и при этом сохранять интерес к эстетическим и жанровым экспериментам. Эта ранняя программа показывает, что политика копродукций касается и авторского, и массового кино. Дальнейший путь развития итальянского и французского кинематографа в 1950–1970-е годы, которые будут названы золотым веком копродукций, четко обозначит эти две линии: картины М. Карне, Р. Клера, Ж.-Л. Годара (Jean-Luc Godard), Ф. Феллини (Federico Fellini), Л. Висконти (Luchino Visconti) и М. Антониони (Michelangelo Antonioni), снятые в сотрудничестве с иностранными компаниями и иностранными актерами, выходят одновременно с франко-итальянскими комедиями и приключенческими лентами для широкой публики.

То есть система копродукций позволяет рассмотреть устройство и динамику европейского кинопроцесса в целом и — в двойной перспективе. И оказывается, что комедия с продолжением, снятая

для массового зрителя, как, например, «Малый мир Дона Камилло» (*Le Petit Monde de don Camillo*, 1952) Жюльена Дювивье (Julien Duvivier) по мотивам рассказов Джованнини Гуарески (Giovannino Guareschi) — такой же феномен, как «Золотая карета» (*La carrozza d'oro*, 1954) Жана Ренуара (Jean Renoir). Экранизация Гуарески заслуживает особого внимания, тем более что это первый наиболее успешный итало-французский фильм в европейском и национальном прокате в послевоенный период. Работа Ренуара, будущего патрона «новой волны», — напротив, проект, вызвавший споры и холодный прием у иностранного и даже французского зрителя.

Картина Дювивье — совершенная модель копродукции, поскольку автор литературного первоисточника, место действия и съемки и одна из двух звезд представляют Италию, тогда как режиссер и другая звезда — французы. Над сценарием работали обе стороны. Дона Камилло играет Фернандель (Fernandel), а Пеппоне — Джино Черви (Gino Cervi). Идея актерского дуэта и соперничества персонажей скрепляет заданный принцип равновесия.

История дружбы-вражды мэра-коммуниста и местного священника в послевоенном городке на Падуанской равнине, затронула нервные узлы жизни итальянского общества второй половины 1940-х. Рассказы Гуарески — едва ли не самая точная форма самоироничного разговора об Италии и итальянцах — об их пылкости, упрямстве и великодушии. Его книга о Доне Камилло вышла в 1948 году, когда впервые в истории Итальянской Республики, после окончания войны и оккупации, состоялись выборы в парламент. Общество в это время разделилось на сторонников Народного Фронта и его противников: социальное напряжение, споры политических оппонентов, увлечение левыми идеями — лишь подтекст озорных новелл-зарисовок быта уроженцев Низины⁽⁵⁾, в которых, по словам автора, три главных героя: священник дон Камилло, коммунист Пеппоне и Христос. Разговор с Распятием, который ведет герой Фернанделя, — сквозная линия в фильме Дювивье, высвечивающая все события и раскрывающая характеры персонажей. Обладающий недюжинной силой дон

(5) Гуарески имеет в виду низину реки По, точнее ту ее часть, которая раньше входила в герцогство Пармское.

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Камилло, который запросто может полезть в драку или настойчиво трезвонить в колокола, чтобы прервать речь оратора на партийном митинге, слышит голос Христа, делится с ним своими сомнениями, обидами и радостями. И когда после высылки за плохое поведение из своего городка в другую деревушку герой перестает его слышать, он тайно возвращается домой и привозит Распятие в свой новый приход, значительную часть пути неся его на своих плечах во время метели на подъеме в гору. Эта сцена появится во втором фильме «Возвращение дон Камилло» (*Retour de Don Camillo*, 1953), снятом Дювивье с теми же актерами.

В Малом мире рассказов Гуарески, который «умещается на том ломте равнины, что лежит между По и Апенниннами» [Гуарески, 2016, с. 20], важную роль играет география места, частью которого являются не только персонажи, но и сам автор⁽⁶⁾. В чужой горной деревушке, куда отправили служить дон Камилло, тот чувствует себя неуютно, не на своем месте (слишком высоко, холодно, одиноко), а дома — все, даже Пеппоне и его товарищи по партии, — скучают по своему священнику, с которым можно было спорить взахлеб и чудесным образом договариваться о самых сложных вещах. Чего стоит сцена в коровнике в первом фильме Дювивье, где падре, которому незаметно удалось пробраться сквозь кордон бастующих рабочих, запрещающих приближаться к животным, встречает инициатора протестной акции Пеппоне. После небольшой перебранки мэр не только не останавливает дон Камилло, но всю ночь вместе с ним доит коров, к которым уже несколько дней никто не подходил. Неудивительно, что после отъезда опального священника разногласия между жителями городка обостряются, и только когда дон Камилло возвращается в Низину, где стоит дамба на «самой уважаемой реке» Италии, здесь восстанавливается миропорядок и все вздыхают с облегчением.

Успех экранизаций, вышедших немедленно после публикации новых частей цикла о Малом мире в 1953, 1955, 1961 и 1965 годах, объясняет не только чувство юмора и верно переданная интонация

(6) Джованнини Гуарески (1908–1968) родился в поселке Фонтанелле ди Роккабьянка, расположенном возле реки По. После учебы в Парме он переехал в Милан. А в 1954 году вместе с семьей поселился в Ронколе Верди в нескольких километрах вверх по течению от того места, где родился.

Гуарески, камерная атмосфера и лаконичность повествования, но и сама сверхзадача, миссия его прозы. «Именно стремление соединить, не способствовать разделению итальянцев, думать всегда самому и противостоять любому тоталитаризму вынес из лагеря и войны Гуарески. И этому он посвятил свое творчество в послевоенный период. Вот об этом “Малый мир” — о том, что каждый за себя, а Бог за всех, и человек всегда может найти дорогу к сердцу другого человека. Особенно если умеет смеяться» [Гуревич, 2015, с. 15], — объясняет Ольга Гуревич, переводчик русского издания цикла Гуарески.

«Золотая карета» Жана Ренуара — другой пример взаимодействия французского кинорежиссера с итальянским материалом, только не с духом современной прозы, а с традицией комедии дель арте. Этот проект, в отличие от фильмов Дювивье, — случай экономического и актерского неравенства в кинопроизводстве, и многие даже спорят, можно ли считать этот фильм копродукцией. Картина снята в Риме выдающимся французским режиссером по его замыслу и французским оператором, но почти без актерского и финансового участия французской стороны, потому что в процессе работы французский продюсер устранился, тем не менее полностью заплатив гонорар режиссеру. Все остальные расходы легли на плечи Франческо Аллиата (Francesco Allia). Кроме того, первоначально «Золотая карета» должна была выйти в том числе и на французском языке, но в итоге были сняты только итальянская и английская языковые версии — для американского проката (в Париже делался французский дубляж). Ни в Италии, ни в Америке прокат новой работы Ренуара, впоследствии признанной шедевром мирового кино, не был успешным. Французских зрителей фильм вернувшегося на родину мастера обескуражил и удивил — никто не ожидал такого стиливого эксперимента от автора «Великой иллюзии» (*La Grande Illusion*, 1937). Замысел родился из идеи Ренуара пригласить в его новую картину Анну Маньяни (Anna Magnani). То, как резонируют два художественных темперамента — режиссерский и актерский талант, — это главное содержание и подлинный сюжет фильма. Ради этого стоило организовать интернациональный съемочный проект, отказаться от натурных съемок в Сицилии и Калабрии, которые были запланированы, произносить реплики на чужом языке... Как отмечал Поль Мерижо, автор монографии о Жане Ренуаре, Анне Маньяни, как и всем актерам, «приходится отыгрывать

сцены целиком, без спасительных склеек, позволяющих поправить реплику или реакцию» [Мерижо, 2021, с. 528], и на репетициях, постепенно привыкая к тексту, сама того не замечая, «она переходит из реальной жизни в мир кино — так же, как Камилла, для которой театр неотделим от жизни: на этой путанице и строит Ренуар свою режиссуру» [Мерижо, 2021, с. 528].

Однако франко-итальянские копродукции были не только объектом подражания и интереса, но и на протяжении нескольких десятилетий предметом спора и критики. И дело не только в дисбалансе сил в составе съемочной группы, как в случае с фильмом «Золотая карета».

Полемика и новые правила

Рене Клеман досадовал: «Человек совершает ошибку, пытаясь снимать международные картины, забывая одну очень простую вещь, — только создавая национальные произведения, вы создаете международные произведения», — и добавлял, что «с культурной точки зрения следует поощрять обмены фильмами» [Clément, 1958, p. 232]. В ноябре 1951 года Рене Клер и Витторио Де Сика в качестве президента и вице-президента Международной киноакадемии представили на заседании комиссии в Париже просьбу об изменении национальности фильма совместного производства: они предложили, чтобы лентам присваивалась национальность (гражданство) основного продюсера, чтобы дать возможность свободного выбора съемочных групп, не обращая внимания на национальность нанимаемого персонала. Необходимо было уйти от схематичного и бюрократического подхода, ставящего под угрозу уровень и оригинальность стиля постановки. Ведь принцип эквивалентности и пропорциональности, который оценивался на основе сметы фильма, порой приводил к «произвольному и часто неоправданному с художественной точки зрения объединению в одной работе технических специалистов и актеров из обеих стран» [Maganzani, 2019/2020]. Некоторые кинематографисты и критики, скептически отзываясь о практике совместного кинопроизводства, утверждали, что «гибридный характер фильмов угрожает культуре страны риском размывания» [Roger, 2020/2021]. Кроме того, французские и итальянские кинокомпании работали в соответствии со

своими собственными обычаями, и когда они нанимали иностранных актеров и съемочные группы, те должны были адаптироваться к местным условиям и практикам. Что, впрочем, не всегда можно считать недостатком, так как сотрудники из разных стран, работая на одной площадке, часто сближались и оказывались единомышленниками.

Новые договоры о копродукции, подписанные между Италией и Францией в Венеции 6 сентября 1953 года и в Париже 15 марта 1955 года, привлекали внимание к двум аспектам: «высокое качество» фильмов и национальная самобытность. В частности, в соглашении 1953 года была введена так называемая специальная категория картин, обладающих неоспоримыми художественными и техническими достоинствами и освобожденных от требования «пропорциональности». Но что может служить критериями «художественного качества», не уточнялось (речь шла в основном о высокобюджетных проектах). В 1955 году было введено несколько новых правил: «фильм совместного производства должен иметь два негатива или один негатив и одну копию, которая может остаться у каждого продюсера» [Accordo di coproduzione, 1958, p. 5]. Фильм может сниматься либо на французском, либо на итальянском, либо на французском и итальянском одновременно. Политика в отношении «фильмов-близнецов» в основном оставалась прежней, за исключением того, что режиссер мог нанять ассистента другой национальности и что съемки картин должны были начаться в каждой из стран в строго определенное время. К этому моменту количество совместных франко-итальянских картин резко увеличилось, и, хотя на категорию «исключительных фильмов» были введены квоты, правила постепенно смягчались: в 1953 году было одобрено шесть проектов, в 1955 — двадцать, в 1957 — сорок, а доля финансового участия сопродюсера, согласно новым правилам, могла быть снижена до 20%.

И главное — следующее соглашение о копродукции 1957 года отменяет строгий и тщательно контролируемый принцип «фильмов-близнецов»: это понятие просто заменяется термином «обычное совместное производство». Кроме того, в документе появилось правило о том, что «новые продюсерские компании могут подавать заявки на совместное кинопроизводство, если они уже выпускали фильмы высокого качества в своей стране» [см.: Accord de coproduction, 1958, p. 2068–2071]. Однако вопрос об измерении «качества» кинопроизведения

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

продолжает оставаться открытым, воплощая область таинственного и неуловимого, а значит, чужеродного и одновременно насущного для киноиндустрии. Ведь от зрительского и критического успеха фильмов зависит их судьба и реноме кинокомпании. Этот парадоксальный шлейф, как волшебная накидка, неизменно сопровождал историю совместного кинопроизводства. Сама модель копродукции в значительной степени олицетворяла попытку найти точную формулу эстетического и экономического баланса, художественного и организаторского сплава, возможно, несуществующую в практической жизни, но ее поиск значил больше, чем обретение.

Целеустремленность, настойчивость и взаимный интерес, которые на протяжении многих лет проявляли Франция и Италия, общаясь друг с другом в области кино, — это строительство пространства доверия и готовности к преодолению споров и противоречий. Любопытно, что материя фильма, созданного в рамках международного сотрудничества, постоянно ускользала от стремления наложить на нее ограничения, оказываясь на неприкосновенной и нейтральной территории. Поэтому все усилия строго отредактировать соглашения, улучшить структуру совместного кинопроизводства, внести новые поправки, с одной стороны, — это доказательство желания развивать диалог между культурами и странами, а с другой стороны, — вычисление алгоритма для явления, отчасти обладающего стихийной природой.

По мнению киноведа Паолы Пальмы (Paola Palma), на протяжении долгого времени «во Франции, как и в Италии, пресса не уделяет особого внимания феномену копродукции. В рецензиях на фильмы иногда даже не упоминается о совместном сотрудничестве...» [Palma, 2019, p. 61]. Корпоративные киноиздания, напротив, с конца 1940-х годов горячо обсуждали эту тему, публикуя полные тексты соглашений, указывая кассовые сборы и анализируя итоги совместных заседаний и переговоров. Едва ли не самую острую критику вызывал вопрос дуближа, причем именно во Франции, так как в Италии с давних пор было принято дублировать не только иностранные, но и свои собственные картины. В частности, статьи в журнале L'Objectif позволяют наблюдать за развитием системы копродукции и полемикой между ее адептами и противниками. Наиболее интенсивные дебаты шли «в 1950-е годы, когда машина совместного кинопроизводства была еще относительной новинкой и поэтому вызывала смешанные

чувства любопытства и озабоченности, энтузиазма и подозрения» [Palma, 2019, p. 64].

Высшая точка золотого века копродукции

Если в списке франко-итальянских лент, снятых в конце 1940-х и в 1950-е годы, преобладали работы французских режиссеров-классиков довоенного поколения (Ж. Ренуар, Р. Клер, М. Карне, Ж. Дювивье), то начало 1960-х отмечено выходом киноэпосов великих итальянцев, созданных в рамках копродукции: «Рокко и его братья» (Rocco e i suoi fratelli, 1960) Л. Висконти, «Сладкая жизнь» (La Dolce Vita, 1960) Ф. Феллини, «Приключение» (L'Avventura, 1960) М. Антониони. Все три картины, представленные на крупных международных кинофестивалях и вышедшие как в итальянский, так и во французский прокат, продемонстрировали не только «неоспоримое художественное качество» и элементы нового киноязыка, но и философский подход к кинематографу и разговору о современной Италии. Кино выступает в роли беспристрастного исследователя своей эпохи, используя сложную систему метафор и разрабатывая новую проблематику, отразившую атмосферу периода «экономического бума». Если в течение предыдущего десятилетия специалистом по международным проектам в итальянском киномире был в первую очередь Роберто Росселлини, то в 1960-е почти все крупные итальянские кинорежиссеры-авторы успешно и охотно работают с интернациональной съемочной группой.

Напомним, что сама система копродукции создавала производственные условия для реализации дуэтов — выдающегося режиссера и большого актера: Висконти — Анни Жирардо — Ален Делон («Рокко и его братья», 1960, «Леопард» (Il Gattopardo), 1963), Феллини — Ануэк Эме (Anouk Aimée), Магали Ноэль (Magali Noël), («Сладкая жизнь», 1960, «8 с половиной» (8 ½), 1963), Антониони — Жанна Моро (Jeanne Moreau) («Ночь» (La Notte), 1962). К началу 1960-х итальянский и французский кинематограф превращается в открытое культурное пространство, где пересекаются актеры, режиссеры и технические специалисты из разных стран. Именно это обстоятельство во многом позволило Жан-Полю Бельмондо получить статус звезды мирового кино как раз на Апеннинском полуострове. Актер «новой волны»

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

в период ее взлета снимается во Франции у Годара, Ж.-П. Мельвиля (J.-P. Melville), Ф. Трюффо (F. Truffaut) и одновременно в Италии — у Витторио де Сики, Серджо Корбуччи (Sergio Corbucci), наконец, на студии Columbia Pictures в пародийной комедии о Джеймсе Бонде «Казино Рояль» (Casino Royale, 1967). Как уже было сказано, в эти годы в итальянском кино реплики исполнителей, даже итальянских актеров, дублировались при монтаже. Поэтому иностранные актеры во время съемок могли произносить текст на родном языке, что давало определенную свободу. Решение полностью дублировать реплики — правило итальянского кинорынка, так как каждая провинция имела свой диалект и зрители хотели смотреть фильм на том языке, на котором они говорили в повседневной жизни. Поэтому фильмы переводились на семь диалектов. В начале 1950-х Жану Ренуару (и только ему) во время съемок «Золотой кареты» удалось отстоять принцип писать живой звук на площадке, а не переозвучивать фильм, как это принято в Италии.

В начале 1960-х годов количество общих кинопроектов двух средиземноморских стран превысило сотню в год, что составляло 75% от общего числа итальянских фильмов. В 1964 году из 294 фильмов, произведенных в Италии, 126 были совместного производства с Францией. Этот период обозначил высшую точку золотого века франко-итальянских копродукций, а взаимоотношения между двумя странами критики начали сравнивать с браком. Связи были такими тесными, что некоторые французские кинематографисты и киноведы сожалели, что до Франции доходят не все итальянские фильмы и публика терпит ущерб.

В 1960 году были выдвинуты более жесткие требования к кинокомпаниям, желающим подписать договор о копродукции: они должны иметь прочную базу и неопровержимые доказательства своей экономической состоятельности. А 1 августа 1966 года был подписан новый договор о совместном кинопроизводстве между Италией и Францией, который оставался в силе на протяжении многих лет. В текстах этого документа ключевым понятием становится «зрелище», что подчеркивает интерес к развитию жанрового кино.

Однако в 1960-е еще более отчетливо, чем в предыдущие периоды, заметно резкое раздвоение кинопроцесса во Франции и в Италии, что ярко отражает феномен копродукции, включающий две параллельные

линии: «авторского» и массового кино. Так, в 1963 году в международный прокат выходит «Презрение» (*Le mépris*, Франция, Италия) Жан-Люка Годара, первый фильм «новой волны» с огромным бюджетом, снятый с участием европейских и американских продюсеров, и детективная комедия «Дядюшки-гангстеры» (*Les tontons flingueurs / In famiglia si spara*, Франция, ФРГ, Италия) Жоржа Лотнера (Georges Lautner), заслужившая поистине народную любовь и признание во Франции.

В 1960-е и 1970-е годы франко-итальянское киносотрудничество нередко перерастает в общеевропейское. Отметим, что Федеративная Республика Германия стала второй страной, подписавшей договор о копродукции с Францией в ноябре 1950 года. Тогда же Италия заключила соглашение о совместном кинопроизводстве с ФРГ, которое регулярно обновлялось. «Дядюшки-гангстеры» — пример копродукции, характерной для 1960-х, объединяющей продюсеров, техников и артистов из трех стран: производство ленты на 60% французское, на 20% итальянское и на 20% немецкое. «Однако для французов тот факт, что этот фильм не является полностью французским, а представляет собой совместное производство, неизвестен, и его национальная принадлежность никогда не ставилась под сомнение. Иронично, что он до сих пор считается одним из самых “французских” фильмов, когда-либо сделанных, и одной из самых культовых картин в глазах зрителей» [Roger, 2020/2021]. Причем компания «Гомон», наряду с итальянскими актерами, пригласила на роль главного антагониста немецкую «звезду» — Хорста Франка (Horst Frank), известного во Франции по роли майора фон Хорвица из фильма «Кошка выпускает когти» (*La Chatte Sort ses Griffes*, 1960) А. Декуэна (Henri Decoin). Актер потребовал расширить свою роль, заявив, что согласится участвовать только при увеличении экранного времени. Возникла ситуация, с которой нередко сталкивались участники совместного кинопроизводства: по той или иной причине требовалось менять сценарий, характер или национальность персонажей.

Жорж Лотнер в качестве литературного первоисточника использовал сюжет третьей части детективной серии Альбера Симонена (Albert Simonin), написавшего «Не тронь добычу» (1954). В новом фильме,

как и в двух предыдущих экранизациях⁽⁷⁾, главную роль должен был играть Жан Габен, на этот раз отказавшийся участвовать в проекте. Тогда его место занял Лино Вентура, который в первой части цикла воплощал образ коварного противника благородного Макса. Появление нового исполнителя заставляет изменить имя протагониста серии (Фернан — вместо Макса), но не суть характера: месье Фернан наследует достоинства своего предшественника, только он не планирует уйти из преступного мира, а наоборот, вынужден вернуться в него ради старого друга, вызвавшего его срочной телеграммой в Париж из южной деревушки. Герою Лино Вентуры приходится возглавить разношерстную мафиозную группировку по просьбе своего приятеля, которого он застаёт при смерти. Теперь Фернан должен справляться с недовольством гангстеров, не желающих признавать нового босса, и одновременно взять на себя заботу о юной Патриции — дочери друга.

Любопытно, что жанровая специфика фильма проявилась в процессе съемок и окончательно раскрылась во время монтажа: детектив уступил место комедии. Конечно, пародийный элемент был заложен в сценарии — приключенческое начало оттеняла линия Патриции и ее жениха, которая отсутствовала в книге Симонена. Но стилиевая доминанта определилась в двух эпизодах: мужской пирушке на кухне и перестрелке между садом и домом во время прихода важного гостя. Правда, зритель обнаруживает, что смотрит комедию, а не криминальную драму, примерно в середине просмотра — после беседы двух враждебных компаний гангстеров, мирно намазывающих бутерброды на кухне и оценивающих качество яблочного самогона. До этого преобладала серьезная, почти скучная атмосфера, которая словно рассеивается после ностальгических посиделок бывших врагов в исполнении блестящего актерского ансамбля.

Многие рецензенты отмечали, что действие фильма ведут короткие реплики персонажей, в которых сквозит авторская ирония. Критик «Фигаро» пояснял: «На самом деле, сюжет не имеет особого значения. Самое примечательное — это слова Одиара в устах Лино

(7) Экранизация первой части трилогии А. Симонена о Максе-Лжеце — «Не тронь добычу» (1951) Ж. Беккера, экранизация второй части — «Месье простофиль» (*Le cave se rebiffe*, 1961) Ж. Гранжье (Gilles Grangier).

Вентуры (для которого это первый комический фильм и первая работа у Лотнера), Бернара Блие, Франсиса Бланша, Жана Лефевра и Робера Дальбана (вот это актерский состав!). Словесные уколы Одиара стали частью коллективного бессознательного французского кино. Мишель Одиар всегда виртуозно описывал повседневность. Действительно, «Дядюшки-гангстеры» — это пастиш нуаров 1950-х. Возможно, именно поэтому фильм знаменует собой конец эпохи. После него детективный жанр уже никогда не будет прежним» [Palou, 2009]. То есть таким грубоватым, простоватым, непритязательным, похожим на дворовую мальчишескую игру с «перестрелками» из-за дерева. Игровая интонация спрятана в актерской манере: Фернан играет в главаря мафии, который отлично справляется со своей задачей; бывший французский взломщик сейфов играет в английского дворецкого, охраняющего дом своего благодетеля; телохранитель шефа исполняет роль доброго семьянина и играючи защищает своего нового начальника от покушений, и даже Патриция, чей избранник изображает свободного художника и музыканта-экспериментатора, играет в примерную ученицу, но, кажется, действительно любит и уважает друга своего отца и новоявленного дядюшку. Чего стоит по-детски простодушный и счастливый взгляд героя Лино Вентуры, разбуженного друзьями и «племянницей» и принимающего в постели подарки в день рождения! В этой сцене все счастливое семейство в сборе — трое «дядюшек» и их подопечная выражают свою любовь и признательность хозяину дома, улаживающему дела своего покойного друга. Фернан берет на себя роль опекуна по-настоящему, испытывая отцовские чувства к Патриции, оберегая ее от любой опасности и внимания настойчивого ухажера. Забавно, что после упомянутой беседы на кухне заботливое отношение к дочери бывшего босса просыпается даже в душе героя Бернара Блие (Bernard Blier), пришедшего в его дом с враждебными намерениями. Не случайно в финальной сцене в соборе он присоединяется к когорте «дядюшек», растроганно наблюдающих за свадебной церемонией Патриции и ее жениха.

Ранний фильм Жоржа Лотнера, который продержался во французском прокате в течение целого года, стал объектом изучения нескольких солидных монографий и сборников, междисциплинарной научной конференции в Сорбонне в 2018 году, понравился и итальянским зрителям, может быть напомним другую популярную

комедию о гангстерах-неудачниках «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (*I soliti ignoti*, 1958) Марио Моничелли (Mario Monicelli).

Заключение

1960-е годы, по выражению исследователя Тима Бергфельда (Tim Bergfelder), размышляющего о феномене «национального, межнационального и сверхнационального кинематографа», стали «эпохой жанрового изобилия в европейском совместном кинопроизводстве» [Bergfelder, 2005]. Тем не менее «оборотной стороной было то, что законодательство поддерживало грандиозные и очень дорогие фильмы, но почти не оказывало поддержки молодым продюсерам» [Roger, 2020], поскольку правила, принятые в 1961 году, закрывали возможности для небольших или новых кинокомпаний.

Картина, сложившаяся в мировом кинопроцессе 1950–1970-х годов, во многом опиралась на институт копродукции, переживающий период наиболее интенсивного роста. Очевидно, что фильмам совместного производства легче получить доступ к крупным рынкам и фестивалям. Система копродукции, родившаяся в том же году, когда состоялся первый международный Каннский кинофестиваль (1946), воплощала идею культурного сотрудничества между странами и творческого соперничества, препятствовала политике изоляционизма. Кино оказалось той территорией, где удобнее всего было учиться договариваться, обмениваться опытом и открытиями, бороться с предрассудками и клише, экспериментировать, разделять риски и выгоды общего предприятия... Тексты соглашений, которые регулярно пересматривались, в некотором смысле — попытка написать «конституцию» для этого сообщества, помогающую вести честный и плодотворный диалог, утвердить равноправие голосов. Съёмочный процесс тренирует умение выстраивать семейные отношения, и «франко-итальянская свадьба», как критики называли феномен копродукции между двумя странами, это, действительно, точная метафора. И то, что остается за кадром, таинственным образом влияет на восприятие фильма. Отвечая на вопрос, почему его ранний комедийный нуар пользовался такой популярностью, Лотнер вспоминал: «Когда мы снимали фильм, нам всем хотелось посмеяться. В конце

концов, может быть, это и есть объяснение: дурачества стареют лучше, чем драмы» [Palou, 2009].

Институт копродукции отразил и некоторые противоречия в характере взаимоотношений между Францией и Италией, так как речь шла не только о притяжении и восхищении, но и о защите своей идентичности и идентичности своего народа от модели другой национальной культуры и другого менталитета. Французские компании (и критики) иногда упрекали итальянские кинофирмы в том, что они стремятся извлечь из совместного кинопроизводства в первую очередь финансовую прибыль, пренебрегая культурным аспектом. Такие обвинения предъявляла и противоположная сторона. Практика копродукции — острая тема, постоянно вызывавшая дискуссии в кинематографическом сообществе.

И все же — с 1950 по 1970-й год Франция и Италия сняли совместно 1739 фильмов, авторы которых привлекали внимание итальянцев к французской культуре и развивали интерес французов к итальянской, создавали мифы, вводили в речевой обиход новые понятия и идиомы («дольче вита», например), учили искусству карикатуры и социальной критики, методу невербального общения (благодаря совместной работе артистов, играющих на родном языке), наконец, создавали дружеские и брачные союзы⁽⁸⁾. И хотя этот «странный» кинематографический брак не был безоблачным, он оказался довольно прочным, выдержав кризис кинотеатров в 1980-е, экспансию телевидения и другие тяжелые испытания, дожив до наших дней.

(8) Как в случае с Анни Жирардо (Annie Girardot) и Ренато Сальватори (Renato Salvatori), которые поженились после съемок в фильме «Рокко и его братья» (1960).

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Список литературы:

1. Базен А. Что такое кино? 1972 // Predanie.ru. URL: <https://predanie.ru/book/217380-chto-takoe-kino/#/toc22> (дата обращения 18.07.2025).
2. Гуарески Д. Малый мир. Дон Камилло / Пер. О. Гуревич. М.: Практика, 2016. 400 с.
3. Гуревич О. Предисловие переводчика ко второму изданию // Гуарески Д. Малый мир. Дон Камилло / Пер. О. Гуревич. М.: Практика, 2016. С. 7–15.
4. Кураш А. Неизвестное кино Италии: 1920 год // Телекинет. 2020. № 2 (11). С. 26–90. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/Hronologiya-kino-1920-g.-1.pdf> (дата обращения 18.07.2025).
5. Мерижо П. Жан Ренуар / Пер. С. Козина, И. Мироненко-Маренковой. М.: Rosebud Publishing, 2021. 848 с.
6. Турицын В. Н. Рене Клеман. М.: Искусство, 1978. 197 с. (Мастера зарубежного киноискусства).
7. Accord cinématographique franco-italien signé à Paris, le 19 octobre 1949 // Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana. 1952. № 11. P. 154–156.
8. Accord de coproduction cinématographique franco-italien, signé à Paris le 8 novembre 1957 // Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana. 1958. № 112. P. 2068–2071.
9. Accordo di coproduzione cinematografica tra l'Italia e la Francia. Procedura d'applicazione e scambi di Note (Parigi, 15 marzo 1955) // Supplemento ordinario alla Gazzetta ufficiale. 1958. № 59. P. 5–8.
10. Aragon L. Amica Italia // Les Lettres françaises. 1946. Juillet 12. № 116. P. 5.
11. Bergfelder T. National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies // Media, Culture and Society. 2005. Vol. 27. Issue 3. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443705051746> (дата обращения 19.07.2025).
12. Clément R. La nazionalità del film // Cinema Nuovo. 1958. Aprile 15. № 129. P. 232.
13. Gheller E. La politique et les auteurs. Le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946–1956). Art et histoire de l'art. Normandie Université; Università degli studi (Padoue, Italie), 2021. 466 p.
14. Maganzani P. Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930–1950). Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Scuola di dottorato in Scienze. Sapienza, 2019/2020. URL: https://iris.uniroma1.it/retrieve/e560673a-60f7-4c77-92e7-7a44e34861a5/Tesi_dottorato_Maganzani.pdf (дата обращения 18.07.2025).
15. Neo-Risorgimento // Cahiers France-Italie. Paris: Editions des Ecrivains et Artistes italiens de France, 1945. Avril.
16. Palma P. Faux amis? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950–1960 // Synergies Italie. 2019. № 15. P. 55–66.
17. Palou A. “Les Tontons flingueurs”, toute une époque? // Le Figaro. 2009. Septembre 8. URL: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/08/03002-20090908ARTFIG00526-les-tontons-flingueurs-toute-une-epoque8230-.php> (дата обращения 18.07.2025).
18. Roger G. The Franco-Italian Cinematographic Co-production: Master in International Management. Department of Business and Management. Luiss, 2020/2021. URL: https://tesi.luiss.it/32254/1/723811_ROGER_GUILLAUME.pdf (дата обращения 18.07.2025).
19. Texte complet des accords franco-italiens // Le Film Français. Le Journal corporatif du Cinéma. 1946. Novembre 8. № 100. P. 5–7.

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

References:

- 1 Bazin A. Chto takoe kino? [What Is Cinema?]. 1972. *Predanie.ru*. Available at: <https://predanie.ru/book/217380-chto-takoe-kino/#/toc22> (accessed 18.07.2025). (In Russian)
- 2 Guareschi G. *Malyi mir. Don Kamillo* [The Little World. Don Camillo], transl. O. Gurevich. Moscow, Praktika Publ., 2016. 400 p. (In Russian)
- 3 Gurevich O. Predislovie perevodchika ko vtoromu izdaniyu [Translator's Preface to the Second Edition]. Guareschi G. *Malyi mir. Don Kamillo* [The Little World. Don Camillo], transl. O. Gurevich. Moscow, Praktika Publ., 2016, pp. 7–15. (In Russian)
- 4 Kurash A. Neizvestnoe kino Itali: 1920 god [Unknown Italian Cinema: 1920]. *Telekinet*, 2020, no. 2 (11), pp. 26–90. Available at: <https://telecine.com/wp-content/uploads/2020/09/Hronologiya-kino-1920-g.-1.pdf> (accessed 18.07.2025). (In Russian)
- 5 Mériegeau P. *Zhan Renuar* [Jean Renoir], transl. S. Kozin, I. Mironenko-Marenkova. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2021. 848 p. (In Russian)
- 6 Turitsyn V.N. *Rene Klemen* [René Clément]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 197 p. (Masters of Foreign Cinema Art). (In Russian)
- 7 Accord cinématographique franco-italien signé à Paris, le 19 octobre 1949. *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, 1952, no. 11, pp. 154–156.
- 8 Accord de coproduction cinématographique franco-italien, signé à Paris le 8 novembre 1957. *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, 1958, no. 112, pp. 2068–2071.
- 9 Accordo di coproduzione cinematografica tra l'Italia e la Francia. Procedura d'applicazione e scambi di Note (Pangì, 15 marzo 1955). *Supplemento ordinario alla Gazzetta ufficiale*, 1958, no. 59, pp. 5–8.
- 10 Aragon L. Amica Italia. *Les Lettres françaises*, 1946, Juillet 12, no. 116, p. 5.
- 11 Bergfelder T. National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture and Society*, 2005, vol. 27, issue 3. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443705051746> (accessed 19.07.2025).
- 12 Clément R. La nazionalità del film. *Cinema Nuovo*, 1958, Aprile 15, no. 129, p. 232.
- 13 Gheller E. *La politique et les auteurs. Le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946–1956)*. Art et histoire de l'art. Normandie Université, Università degli studi (Padoue, Italie), 2021. 466 p.
- 14 Maganzani P. *Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930–1950)*. Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Scuola di dottorato in Scienze. Sapienza, 2019/2020. Available at: https://iris.uniroma1.it/retrieve/e560673a-60f7-4c77-92e7-7a44e34861a5/Tesi_dottorato_Maganzani.pdf (accessed 18.07.2025).
- 15 Neo-Risorgimento. *Cahiers France-Italie*. Paris, Editions des Ecrivains et Artistes italiens de France, 1945. Avril.
- 16 Palma P. Faux amis? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950–1960. *Synergies Italie*, 2019, no. 15, pp. 55–66.
- 17 Palou A. “Les Tontons flingueurs”, toute une époque? *Le Figaro*, 2009, Septembre 8. Available at: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/08/03002-20090908ARTFIG00526-les-tontons-flingueurs-toute-une-epoque8230-.php> (accessed 18.07.2025).
- 18 Roger G. *The Franco-Italian Cinematographic Co-production: Master in International Management*. Department of Business and Management. Luiss, 2020/2021. Available at: https://tesi.luiss.it/32254/1/723811_ROGER_GUILLAUME.pdf (accessed 18.07.2025).
- 19 Texte complet des accords franco-italiens. *Le Film Français. Le Journal corporatif du Cinéma*, 1946, Novembre 8, no. 100, pp. 5–7.

УДК 791.3
ББК 85.374

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

ResearcherID: AAS-2640-2020

Scopus Author ID: 58772764100

amaris_evally@mail.ru

Ключевые слова: Я. Протазанов, антропологический идеал, пространство, картина мира, «новый человек», город, провинциальный город, интерьер, реальность

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24–28–01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-662-695

Для цит.: Эвалльё В.Д. Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе // Художественная культура. 2025. № 4. С. 662–695.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695>

For cit.: Evallyo V.D. Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 662–695.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695> (In Russian)

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

ResearcherID: AAS-2640-2020

Scopus Author ID: 58772764100

amaris_evally@mail.ru

Keywords: Ya. Protazanov, anthropological ideal, space, worldview, 'new man', city, provincial town, interior, reality

The study was supported by a grant of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24–28–01484 "Anthropological ideals in the adventure films of Russian silent cinema of the 1910s–1920s".

Evallyo Violetta D.

Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews

Аннотация. В фокусе внимания настоящей статьи пространства — крупных и провинциальных городов, интерьеров, специфика конструирования кадра в контексте соотношения человеческого и материального. В рамках анализа мы обратились к немым фильмам Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диго и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой») (1927), «Человек из ресторана» (1927) и «Белый орел» (1928). Сравнительный анализ фильмов позволил более контурно очертить специфику восприятия режиссером дореволюционной картины мира. Режиссер демонстрирует предельную уязвимость и частичную несостоятельность антропологических идеалов перед любым социальным и политическим строем. Важно, что за каждым типом картины мира Протазанов закрепляет пространство и специфику его взаимодействия с героями. Протазанов довольно лаконично очерчивает внешнюю среду, а важнейшие для драматургии сцены разворачиваются во внутренних, интерьерных пространствах. Преимущественно пространственная среда — и природный, и деревенский, и городской пейзажи — характеризуется предельной статичностью.

Исследуя пространства провинциальных и столичных городов, улиц, ресторана, дворцов и тесных комнат, Протазанов полагает их неприемлемыми для жизни человека. Преображения мира, городов, характеров у него фактически не происходит. «Новые люди» (коммунисты, революционеры) оказываются такими же заложниками общечеловеческих проблем (бюрократии, узколюбости и/или трусости вышестоящих чиновников, стремлений к личной выгоде). Пространственная среда характеризуется инертностью, а люди (персонажи) находятся в специфически демонстрируемом «вакууме власти». Идеальный герой — обладатель конкретного набора человеческих вечных ценностей, лежащих за пределами какого-либо социального и политического устройства.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

Abstract. This article focuses on the spaces of large and provincial cities, interiors, and the specifics of frame construction in the context of the relationship between the human and the material. In our analysis, we examined Ya. Protazanov's silent films *The Tailor from Torzhok* (1925), *Don Diego and Pelageya (The Case of Pelageya Demina)* (1927), *The Man from the Restaurant* (1927), and *The White Eagle* (1928). A comparative analysis of these films allowed us to more clearly delineate the director's specific perception of the pre-revolutionary worldview. The director demonstrates the extreme vulnerability and partial inconsistency of anthropological ideals in the face of any social and political system. Importantly, Protazanov attributes each type of worldview to a particular space and the specifics of its interaction with the characters. Protazanov outlines the external environment quite succinctly, while the most dramatic scenes unfold in interior spaces. The predominantly spatial environment — natural, rural, and urban landscapes — is characterized by extreme staticity.

Exploring the spaces of provincial and capital cities, streets, restaurants, palaces, and cramped rooms, Protazanov considers them unsuitable for human habitation. In his work, the world, cities, and characters are virtually never transformed. The 'new people' (communists, revolutionaries) find themselves equally hostage to universal human problems (bureaucracy, the narrow-mindedness and/or cowardice of higher-ranking officials, and the pursuit of personal gain). The spatial environment is characterized by inertia, and the people (characters) find themselves in a specifically demonstrated 'power vacuum'. The ideal hero possesses a specific set of eternal human values that lie beyond any social or political structure.

Введение

В фокусе внимания настоящей статьи пространства — крупных и провинциальных городов, интерьеров, специфика конструирования кадра в контексте соотношения человеческого и материального. В рамках анализа мы обратились к немым фильмам Я. Протазанова (1881–1945) «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой») (1927), «Человек из ресторана» (1927) и «Белый орел» (1928). Сравнительный анализ фильмов позволил более контурно очертить специфику восприятия режиссером дореволюционной и послереволюционной картин мира и образа идеального героя.

Новый, советский, уклад жизни, как известно, оказал существенное влияние на все сферы бытия, в том числе и на искусство. Мастера стремились осмыслить, изобразить, пересобрать реальность языком живописи, скульптуры, кино. «Наш гражданский долг перед человечеством — художественнодокументально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления...» [Декларация, 1973, с. 289], — так заявляли в своей декларации в 1922 году участники Ассоциации художников революционной России. Н.В. Синявина и Е.В. Махович констатируют: «Поиск нового героя становится одним из главных положений формирующегося соцреализма, который со временем приобретает героический оттенок. Безгеройности и “маленькому человеку” буржуазного реализма противопоставляется герой соцреализма. Другими словами, происходит трансформация смысловой составляющей реализма, но художественное воплощение, художественный язык остаются прежними» [Синявина, Махович, 2018, с. 67]. О трансформации эстетической и художественной программ пишет и В.В. Воскресенская: «Идея миростроения актуализировалась в концепциях русских религиозных философов рубежа XIX–XX веков, декларациях и художественных системах символистов и мастеров авангарда. Яркие попытки реализации этой идеи предпринимались в пореволюционную эпоху, выразившись в устремленности к планетарным преобразованиям, грандиозным проектам переустройства социума, человека, искусства; преломлению революционного

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

“космизма” в мотиве идеально-утопического “жизнестроения” и модификациям утопической футуранаправленности в 1910–1920-е годы» [Воскресенская, 2018, с. 168].

Подобные устремления обуславливали и творческие порывы мастеров кино. С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов и другие режиссеры-авангардисты активно включались в задачу отражения новой картины мира, нового типа человека, новых идеалов. Пересборка реальности характеризовалась энергичным поиском художественных приемов, способных адекватно отразить настроения эпохи. Н.А. Хренов замечает: «Удивительная гремучая смесь — авангард и Средневековье. Именно авангард, как это ни покажется странным, добывая в России Средневековье, способствовал возрождению средневекового комплекса. Без сакрализации, видимо, слабеет наш вековой мессианизм и разрушается наша идентичность. Сакрализация революции стала фундаментом и ментальности, и культуры» [Хренов, 2017]. А.В. Зябликов утверждает, что талантливое и неординарное киновоплощение идеальных поведенческих паттернов и образцов «становилось залогом действенности, эффективности, широкой востребованности и привлекательности советской общественно-государственной модели. <...> Кинематограф 1920–50-х гг. не просто формировал пропагандистский арсенал советского цивилизационного проекта, он становился творческой лабораторией по деконструкции имеющихся социальных практик, своего рода опытно-селекционной станцией, специализирующейся на скрещивании утопии и реальной жизни» [Зябликов, 2022, с. 55]. Это специфическое сплавление художественного, поэтического и обыденности присуще искусству в целом и киноискусству в частности. В.В. Воскресенская замечает: «Художественное сознание наследует свойственный романтической и символистской эстетике тотальный проект пересоздания мира творчеством через соединение искусства и жизни, также идущий от полагания воздействия искусства на окружающую реальность. Сохранялась и специфика отечественной культурной традиции — отстаивание общественного служения, создание коллективного, жизнестроительного, социально действенного искусства» [Воскресенская, 2015]. В этом смысле мастера кино, безусловно, являются правопреемниками мессианства отечественной литературы и культуры. Е.Н. Устюгова справедливо указывает: «В идее творящей формы выразились утопические надежды на

уникальные силы искусства в достижении совершенства жизненного мира. И все же русских авангардистов 1920-х годов, воодушевленных мечтой о всеобщем счастье творческого бытия человека в мире, можно считать благородными рыцарями эстетического утопизма. Возлагая на искусство миссию универсального формотворчества, они верили в его магнетическую силу формирования универсальной гармонии творческого духа, человеческой деятельности и жизни в целом» [Устюгова, 2024, с. 29].

Параллельно с экспериментами в съемках, монтаже, драматургии «старый» — дореволюционный — язык кино и заявившие о себе до революции мастера продолжали творить, в той или иной степени стараясь соответствовать духу времени. Вернувшийся из эмиграции в 1923 году Яков Протазанов не менее активно включился в советский кинопроцесс. Во многом оставаясь в пределах своего дореволюционного художественного языка, режиссер, однако, не меньше других мастеров осмыслял новую картину мира, проблематику соотношения старого и нового уклада, пытался произвести переоценку советских ценностей, соотнести их с общечеловеческими, исследованием которых он занимался в эпоху Серебряного века.

Одним из ключевых художественных образов, на наш взгляд, является образ города, посредством которого языком искусства отражались важные онтологические аспекты, философские, культуральные. Е.С. Кочухова замечает: «Существующие исследования в области антропологии советского (в частности, кино) показывают, что художественное кино может рассматриваться в качестве материала, иллюстрирующего стандарты советской городской жизни. С одной стороны, в кино используются уже устоявшиеся стандарты, поскольку необходимо обеспечить зрителю возможность мгновенно распознавать обстоятельства действия и характеры персонажей. С другой стороны — в фильмах конструируются идеальные образцы» [Кочухова, 2022, с. 396]. Отмеченный исследовательницей аспект, на наш взгляд, применим и к поэтическому языку и художественной образной системе Я. Протазанова. Исследуя специфику конструирования пространств — внешних, городских и внутренних, частных, можно заметить своеобразные контрфорсы, на которых мастер закрепляет смысловые паттерны картины мира, предельно художественной, но и реалистической, узнаваемой и просвещенным

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

зрителем, и широкими массами. В.В. Новосельская пишет: «Культурная идентичность сущностно связана с процессом идентификации, который означает, по сути, отождествление. Отсюда следует, что под культурной идентификацией понимается системный процесс... отождествления индивида с определенной социальной группой, в основу которого ложатся представления об общем происхождении, общности исторической судьбы» [Новосельская, 2025, с. 123]. Безусловно, в художественную материю фильмов Протазанов заложил узнаваемые элементы своей реальности, специфически осмысляемой и преломленной в зеркале объектива кинокамеры. Тем не менее в «новом» предметно-тематическом диапазоне режиссера сохраняется и предшествующий опыт и присущий ему неподдельный интерес к категориям добра и зла, человеческой душе, поиску антропологического идеала и гармонии. О.А. Устинов констатирует: «Философско-научная парадигма сформировалась на фоне открытий в естествознании и роста популярности материализма в XIX — начале XX века. Теоретики марксизма, закреплявшие взгляд на человека как на естественное (биосоциальное) существо, дали материалистическую трактовку всему спектру философско-антропологических вопросов и заявили о возникновении нового антропологического дискурса. Однако неприятие марксистами религиозно-философских идей как ложных и отсутствие у них интереса к проблемам внутреннего (духовного) мира личности сообщило философско-научной модели односторонний характер» [Устинов, 2022, с. 11]. Отметим, что Протазанов закрепляет за образами города и интерьеров сущностную трактовку реальности, отдавая драматургии и актерской игре проблему исследования ценностей — социалистических и общечеловеческих, и цели к благу — личностному и всеобщему. Пространства в фильмах мастера становятся декорациями, полем испытаний новой социалистической парадигмы и ее потенциала внедрения и реализации в поле человеческой души.

Важной составляющей фильмов Протазанова, как дореволюционных, так последующих лет, становится приключенческо-авантюрная канва. Так, Г.Л. Тульчинский отмечает в немом кино процессы нарастания социального фактора, масштаба и содержания приключений: «Если в дореволюционный период это большей частью относительно беззаботные авантюры, не выходящие за пределы личной жизни

героев, то в советский период, не говоря о событиях на фронтах Гражданской войны, даже уже в мирное время чувствуется напряженность, конфликтность в социуме, переходящая в педалирование классового неравенства и борьбу вплоть до межконтинентальных (“Луч смерти”, “Мисс Менд”) и межпланетных (“Аэлита”) масштабов, земная зависимость от представителей государственной власти и общественности (типа домкома как “правительства дома” в “Девушке с коробкой”, профсоюза в “Закройщике из Торжка”), наводящих новый порядок (в той же “Аэлите”) или уже обеспечивающих его — как в “Необычайных приключениях мистера Веста...”, “Мисс Менд» [Тульчинский, 2024, с. 30–31]. Кризис соотношения реальности в контексте создания «большевистского проекта с пронзительным призывом к светлому будущему» в фильме «Аэлита» (1924) фиксирует и зарубежный исследователь А. Баннерджи [Banerjee, 2020, p. 144]. Д. Гиллесли в этом фильме выделяет экспериментальные кинематографические формы, которые позволили придать литературному исходному тексту большую достоверность при новом, временами обескураживающем «звучании» [Gillespie, 2014, p. 31].

Подробно анализируя эстетические и культуральные доминанты «Аэлиты», Е. В. Сальникова делает важный вывод: «Фильм предельно усиливает значимость индивидуального и субъективного в проявлениях главного героя, утверждает ценность интеллектуального склада личности и драматизма ее переживаний. Рамочная конструкция акцентирует масштаб духовных запросов незаурядного героя и его пребывание в пограничье — между внешней социально-бытовой реальностью и бесконечностью внутренней / воображаемой / потусторонней космической реальности» [Сальникова, 2024, с. 144–145].

Тем самым можно констатировать, что, конструируя «драматургию» материальной среды, пространства, режиссер воссоздает арену испытаний и эксперимента, исследования идеального героя, соразмерного и адекватного как новой картине, так и непреходящим человеческим ценностям.

«Закройщик из Торжка» (1925): образы крупного и малого городов первых послереволюционных лет

В фильме «Закройщик из Торжка» с самых первых кадров Протазанов воспроизводит контекст бытования пространства провинциального города, на улицах которого уже сосуществуют традиционный дореволюционный принцип мироустройства и зарождающийся социалистический. Н. В. Котик замечает: «...герой раннего советского кино нередко происходит из деревни, да и сами события разворачиваются именно в сельской местности. С одной стороны, так зрителю легче усвоить проблематику классовой борьбы и идеологических догматов. С другой — крестьянство по-прежнему имело мелкособственническое сознание, которое необходимо было искоренять» [Котик, 2025, с. 35].

Общие планы городка, снятые с верхней точки, дышат воздухом, открытыми пространствами. С высоты Торжок кажется упорядоченным, благоустроенным, чистым. Однако при отдалении от светлой центральной площади темное захлащенное пространство являет собой скрытые от парадного облика задворки. Уже с первой пары кадров режиссер демонстрирует двойственность городской природы, его официальный и реальный облик.

Стройная колонна молодых коммунистов монтажно рифмуется с прогулкой по узкой улочке стайки гусят с гусыней. С учетом направления этих двух живых колонн кадры можно интерпретировать как уверенное шествие молодежи вперед, в будущее по чистым и широким улицам. Птицы, нестройной толпой, напротив, представляют собой деревенский быт, насущный и подчиненный другим циклам и ритмам. Интересной деталью является и композиция кадров: пионеры занимают нижнюю половину пространства экрана; верхняя часть отведена фасадам домов и деревьев, с акцентом на свободное воздушное пространство и безоблачное небо. Такая же вертикаль доминирует в кадре с гусями, однако ведущим пространством оказывается земля и словно вырастающий из нее забор. Протазанов в своей картине движется от общего контекста государственного устройства — к локальному микрокосму, будто бы не прозревающему процессы коренной перестройки картины мира.

Продолжая тему соотносительности старого и нового укладов, отметим, что Протазанов закрепляет за обыденностью крупные и детальные

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 1. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 1. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

планы, материя характеризуется теснотой, скученностью, видимым беспорядком и чаще — нахождением героев во внутренних пространствах домов и комнат. Фактически мастер не демонстрирует интерьеры кооператива, из которого выходят люди, словно социалистические идеи пока что существуют только во внешних городских пространствах. Этот вывод подкрепляется и сюжетом фильма, драматургия которого предъявляет самоуправство и попрание человеческих прав и свобод владелицей мастерской Меланьей Ширинкиной (Лидия Дейкун) и лавочником Семижиловым (Иосиф Толчанов).

Работая в условиях свершившейся революции, Протазанов остается верен своему поэтическому способу конструирования кадра. Отражения, соотношения архитектурных элементов и человека позволяют считать внереволюционный контекст, уловить красоту и сущность настоящей жизни, попытки выстраивания взаимоотношений вне зависимости от социально-политического строя. Тонкий

лиризм подобных сцен режиссер «разряжает» элементами комического начала, теплого юмора. Легкая суетливость и неуклюжесть Пети Петелькина (Игорь Ильинский) становится своего рода его способом проживать непростые или неловкие ситуации. Очевидна и в некоторой степени наивность и детскость героя (что демонстрируется дописыванием восклицательного знака на эпитете «ведьма» по отношению к хозяйке мастерской Ширинкиной, который чуть ранее нанесли на вывеску шаловливые ребяташки).

Игровой контекст «вандализма» детей и Петелькина противопоставляется серьезному и последовательному внедрению социалистических лозунгов в сознание масс — буквальной интервенцией воздушной агитации. Словно режиссер-документалист, Протазанов фиксирует вехи деятельности членов кооператива, в частности прослеживает парение плаката с надписью «Религия — опиум для народа» и реакцию на нее горожан (гнев священника, смех детей и равнодушные всех остальных).

Драматургия городского воскресного праздника делится на три отдельные «мистерии». Теснотой и скученностью характеризуется народное гуляние; радостной суетой вторят толпе карусели и энергичные продавцы всяческой снеди. Сдержанно и упорядоченно коммунисты играют в футбол. Протазанов подчеркивает доминирование свободного воздушного пространства между фигурами игроков, наблюдателями. И.М. Быховская замечает: «Одним из наиболее ярких социально-исторических этапов с точки зрения артикулированной интеграции сфер художественного творчества и спорта является раннесоветское общество, где перекрестье встроило в себя “ЗД-измерение”: Дебютность (новации в том и другом, да еще и в значимой сопряженности), Декларативность (аргументация значимости их сочетания для общей цели), Демонстративность (наглядная явленность сопряженности телесного и духовного начал)» [Быховская, 2024, с. 75]. Праздность основного населения городка противопоставляется созидательному вниманию комсомольцев к красоте и здоровью человеческого тела. Активная спортивная деятельность явственно представлена как маркер нового социального уклада, ориентированного на преодоление традиционного народного гуляния. И Протазанов тонко фиксирует четкую дифференциацию общества и картин мира, разные слои которых — пока что — невраждебно сосуществуют.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 2. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 2. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

С некой долей теплого юмора режиссер конструирует умеренно сказочную среду свидания Кати (Вера Марецкая) и Пети. Образы березы и тихой заводи, смущение влюбленных, украдкой брошенные взгляды и встречи глазами, прикосновения будут в советских кино-сказках кочевать из фильма в фильм, мифологизируя образ русской природы и чистой платонической любви.

В дореволюционном кинематографе, например в фильмах П. Чардынина и даже раннесоветском фильме Л. Кулешова «Проект инженера Прайта» (1918), пространства характеризовались динамикой и способностью к проникновению/интервенции того или иного героя во внутренние интерьеры и наоборот [см. подробнее: Эвальдье, 2024, с. 309–310]. В «Пиковой даме» (1916) Протазанов посредством параллельного монтажа размыкает не только пространственные, но и временные условности — в сцене анекдота о тайне трех карт. Начиная с картины «Закройщик из Торжка», Протазанов замыкает пространства



Ил. 3. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 3. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

окон и дверей, лишая героев возможности беспрепятственно входить или выходить (и внешне неприступное здание кооператива, и закрытое окно комнаты Кати после ссоры влюбленных). Башня с часами становится монументальной вертикальной доминантой, словно отсекающей границы прошлого, к которому нет и не может быть возврата — не только Пете, но и всему обществу. Тем самым приход Петелькина на железнодорожную станцию оказывается единственно возможным для него движением вперед. Поезд и железная дорога являются практически неотъемлемым атрибутом многих ранних советских фильмов, символизирующим развитие коммуникации, укрупнение связей между самыми отдаленными регионами. За один драматургический «шаг» герой оказывается в Ленинграде.

«Открыточные» кадры-панорамы города, снятые с высокой точки, презентуют его официальный парадный вид и дореволюционную

мифологию, подобно гравюрам А.Ф. Зубова и видам Ф.Я. Алексеева XVIII–XIX веков.

Отправляя зрителя вместе с Петей Петелькиным на «обзорную экскурсию» по Ленинграду, камера выхватывает узнаваемые достопримечательности города. Многие планы выстроены таким образом, что люди (и Петелькин, в частности) оказываются словно придавленными к земле мощью города, его архитектурой и, косвенно, — довлеющим дореволюционным укладом жизни. На это может указывать и первый конный памятник Александру III (Паоло Трубецкого, открыт в 1909 году), у подножия которого оказывается провинциальный и наивный гость. Как писал И.М. Шмидт, создание этого памятника сопровождалось рождением многих полуанекдотических рассказов, и якобы скульптор ответил одному из своих собеседников: «Моя цель — изобразить одно животное на другом» [цит. по: Шмидт, 1989, с. 199]. Как бы то ни было, И.М. Шмидт отметил в работе мастера не только великолепную пластическую выразительность, но существенное отличие «от многочисленных официальных памятников, воздвигнутых в России во второй половине XIX — начале XX века. Трубецкой не только не идеализировал царя, но, напротив, объективно претворил в его образе грубую силу и тупую ограниченность русского самодержавия» [Шмидт, 1989, с. 200].

Городские пространства, в которых оказывается Петелькин, выстроены Протазановым в строгом размерном соотношении с фигурами людей, занимающих чуть меньше нижней половины общей площади кадра. Внутренние же пространства оказываются непроницаемыми для героя — непосредственно с улицы через витрины он наблюдает за продуктовым изобилием или фактически «ни с чем» уходит из полупустого отделения почты. Герой оказывается предельно дистанцированным от городской жизни, от праздно шатающихся жителей. Архитектура довлеет над ним, демонстрируя незначительность «маленького человека», его сдавленность, сплюснутость в отражении кривого зеркала.

Идеологическая среда города парадоксальным образом мало вяжется с фактом преобразования социально-политического вектора страны. Ритмы жизни горожан, их внешний вид и подчеркнутая праздность, демонстрируемые в кадрах достопримечательности тяготеют к репрезентации дореволюционной картины мира Серебряного

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

века. В этом отношении провинциальный Торжок оказывается более советским, нежели центральный город. Отметим и отсутствие регулирующих социум сил: тяготеющий скорее к деревенскому типу Торжок являет собой пространство, в котором люди сами по себе договариваются, сговариваются, ищут зазоры и бреши в правовой и этической зонах. Ленинград же словно отдан на самоуправление, не считая двух мимолетных появлений милиционера, предъявляющего факт нарушения закона (о мусоре и торговле) и сразу же карающего преступника штрафом. Доказательством факта свершившейся революции становится лишь непродолжительная сцена розыгрыша государственной лотереи, в результате которой Петелькин оказывается счастливым обладателем чуть было не утраченной призовой облигации государственного займа.

Можно заметить, что Протазанов четко выделяет три типа героя своей эпохи. «Старый» тип характеризуется жадностью, разобщенностью, готовностью на подлые поступки ради достижения корыстных целей. Не только деревенские «кулаки» Меланья Ширинкина и Семижилов, но и соседки — владелицы мастерской (Серафима Бирман и Ева Милютина) с готовностью вступают в сговор. Незнакомка с облигацией (Ольга Жизнева) и ее друг Анатолий (Анатолий Кторов), хоть и живут в Ленинграде и внешне соответствуют городской моде и нравам, отличаются лишь местом жительства, но не человеческими качествами.

Герои «нового» типа — представители кооператива, пионеры — не провозглашают стремление ко всеобщему благу, а пытаются защитить от жесткого лавочника Катю, то есть демонстрируют поступки во благо конкретного человека. Особняком в этой панораме характеров оказываются Катя и Петя, мечтающие о порядке и тихой мирной жизни в любви. Эти «идеальные герои» не являются некой априорной частью той или иной картины мира, они в существующих условиях трудятся, стараются не причинять зла окружающим, украдкой наслаждаются мгновениями свободы. И даже Петя Петелькин, немного комичный, но невероятно обаятельный герой, стиснутый жизненными обстоятельствами и авторитарностью Ширинкиной, искренне симпатизирует Кате, украдкой радуется мгновениям свободы. Бесхитрость и простота Петелькина и его возлюбленной Кати обособляют их от остальных персонажей фильма.

При конструировании образа идеального героя Протазанов в «Закройщике из Торжка» во многом остается в дореволюционном философском дискурсе. В.В. Соловьев, осмысляя категории блага, пишет: «Мы называем идеалом то, что само по себе хорошо, что обладает внутренним безусловным достоинством и одинаково нужно для всех. Так, напр., человечество, устроенное по началам справедливости и всеобщей солидарности, человечество, живущее “по-божьи”, есть идеал, ибо справедливость и нравственная солидарность сами по себе хороши, представляют нечто безусловное и желанное для всех. В этом качестве такой идеал и должен утверждаться как цель исторического процесса и как руководящий принцип нашей деятельности, как норма, по которой нам следует исправлять действительные общественные неправды» [Соловьев, 1912, с. 389]. Мыслитель во многом исходит из необходимости преобразования единичной личности, из их совокупности и образуется масса, способная к преображению действительности. В.В. Лыткин и М.А. Артамонов развивают мысль философа: «Ключевую роль в общественных преобразованиях, по мнению В.С. Соловьева, играет человек. Как существо богоземное, он является проводником Божественной воли и способен, совершенствуясь сам, совершенствовать окружающий мир. Философ считал, что идея идеала отражается в сознании отдельных людей, которые, нравственно превосходя свое окружение, задают более высокие нормы существования, изменяя тем самым мир вокруг себя. Это приводит к изменению общественных норм. Обновленное общество в свою очередь способствует нравственному совершенствованию больших масс» [Лыткин, Артамонов, 2015, с. 162].

Протазанов вновь и вновь демонстрирует свою симпатию к молодым людям, к их трудолюбию, умению наслаждаться маленькими радостями. Парадоксальным образом не идеи всеобщего равенства, а простота становится осью антропологического идеала, заложенного в фильме «Закройщик из Торжка».

Провинциальные пространства и проблема «маленького человека»

Фильм «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Деминой») начинается с поэтического отъезда (на сюжетном и визуальном уровне)

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кино

от крупных железнодорожных узлов к отдаленному полустанку «Заминка». Как и в «Закройщике из Торжка», не-городской быт жителей подчеркивается узнаваемыми атрибутами деревни — беспрепятственно расхаживающими животными, в частности поросенком, беспечно притулившимся к кормушке у железнодорожных путей.

Начальник железнодорожной станции Яков Головач (Анатолий Быков) живет не идеей общего равенства и братства, даже не мечтами человека Серебряного века, а более отдаленной эпохой рыцарства плаща и шпаги, мнит себя Дон Кихотом, готовым постоять за честь прекрасной дамы. В качестве мести за свое унижение и насмешливое поправление «рыцарской доблести» жителями деревни, Яков Иванович хватает первую попавшуюся нарушительницу дорожных правил — старуху Пелагею Демину (Мария Блюменталь-Тамарина). Это первое недвусмысленное указание на хронологические события в фильме, то есть послереволюционное время, когда новый советский уклад начал укореняться и в отдаленных уголках страны.

Протазанов вводит комичные и предельно трогательные образы, аккуратно исследуя столкновение традиционного, привычного старикам уклада и не понимающую их молодежь (конечно, комсомольцев), которые не насмехаются, но по-доброму посмеиваются над «суевериями» и способами организации быта, отправлением простых религиозных ритуалов.

Примечательно, что Протазанов показывает не борьбу старого и нового, не переустройство картины мира и социального миропорядка, а комфортное существование привычного зла в новых декорациях. Патетическая «агитационная» речь Якова Ивановича («Сегодня, гражданин судья, она перешла рельсы, завтра она поедет с детьми под откос пустит, а потом и вовсе кассу ограбит!»), его буквальная трактовка буквы закона, равно как и «человеческий фактор» при рекомендации дела Пелагеи к рассмотрению в суде, обрекают старуху на трехмесячное тюремное заключение.

Советское в фильме «представлено» тремя ключевыми образами. Первый — табличка с текстом закона и его использование для «перегиба на местах», явно обличающее его нечеловеческое лицо, слепую кару беззащитного перед ним и его ревнителями маленького человека. Второй раз советское появляется, когда вывеска



Ил. 4. Кадры из фильма «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой»), режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 4. Shots from the film *Don Diego and Pelageya* (*The Case of Pelageya Demina*), directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

«Сельсовет» над входом в невысокий деревенский дом оказывается лишь фасадом, за которым в управленческих структурах не появилось реального братства и механизмов защиты человека. Сторож волисполкома Мироша (Владимир Попов) больше обеспокоен поиском бумаги для самокрутки и пытается скрывать свою неграмотность и неумение читать. Третьей когортой оказываются агитационные плакаты, газетные страницы и портреты вождей (фотография В. Ленина на стене и гипсовый бюст М. Калинина) в доме комсомольцев. Устройство комнаты становится своего рода островком советского в окружающем пространстве, инертном по отношению к перестройке реальности и картины мира.

Пространственная среда — и природный, и деревенский, и городской пейзажи — преимущественно характеризуется предельной статичностью. Протазанов избегает частых монтажных склеек между кадрами с разной крупностью, камера остается на месте и провожает «взглядом» удаляющихся героев. Подчеркнем, что в этом фильме мало пространственных акцентов, режиссер довольно лаконично

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кино

очерчивает внешнюю среду, а важнейшие для драматургии сцены разворачиваются во внутренних, интерьерных пространствах.

Ни новый советский уклад, ни его представители на разных уровнях управления не помогли Пелагее в беде, но, напротив, оторвали ее от земли и привычного трудового образа жизни. Будучи не в силах держать хозяйство, муж Пелагеи (Владимир Михайлов) обратился за помощью к приехавшему по делам изучения деревни Михаилу Ивановичу (Михаил Жаров). Однако «высокий» гость продемонстрировал скорее новое прочтение пустых бюрократических процедур. Ничем не помогли и занимающий новую должность старый знакомый Мироша, и поп с попадьей. Тем самым старик и старуха оказались в беспомощном состоянии в контексте как дореволюционного, так и послереволюционного укладов.

Лишь усилиями юных комсомольцев, своей настойчивостью и энергичностью одолевших инертность бюрократической машины, удалось освободить Пелагею. Примечательно, что на благом пути защиты без вины пострадавшей старухи комсомолка Наташа сдалась, но и Миша восстановил в конечном счете справедливость, лишь попав на аудиенцию к самому высокому чиновнику. Парадоксальным образом, перед лицом государственной машины (хоть и явленной на региональном уровне), «маленькими людьми» оказались не только старик со старухой, но и молодые комсомольцы. Протазанов словно утверждает, что антропологический идеал — это не обязательно коммунист, а отрицательный герой — не только борец за сохранение дореволюционного уклада и социального неравенства. Идеальный герой — обладатель конкретного набора человеческих вечных ценностей, лежащих за пределами какого-либо социального и политического устройства.

Фильм «Человек из ресторана», на первый взгляд, явно не охватывает контекст идеологической борьбы революционеров и старого уклада. Он скорее погружает зрителя не столько в «мрачные» дореволюционные времена, сколько в вековую человеческую драму противостояния сильных мира сего и «маленького человека». Как такового городского пространства в фильме не демонстрируется, действие происходит преимущественно в закрытых внутренних пространствах — ресторана, квартиры бедного официанта Скороходова (Михаил Чехов), богатого дома фабриканта Карасева (Михаил Нароков).

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 5. Кадры из фильма «Человек из ресторана», режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 5. Shots from the film *The Man from the Restaurant*, directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

Лаконичная палитра пространств, которая тяготеет к дореволюционной кинематографической эстетике Протазанова, однако, дает более тонкую психологическую прорисовку трагедии времени. Режиссер с помощью драматургии фильма как бы исследует те причины, что привели страну к революции.

Первые кадры фильма показывают быструю езду по ночной заснеженной дороге. Автомобиль обгоняет запряженные тройками экипажи. Свет из высоких окон приветствует прибывающих в ресторан гостей. Заметим, что с улицы архитектурное расположение окон, их размер практически в 3–4 человеческих роста предполагает просторные внутренние помещения. Однако и крупность кадров, и заполненность ресторана скорее навевают впечатление скученности, тесноты, духоты. «Ад пуст! Все дьяволы сюда слетелись!» (У. Шекспир): искусственное освещение залы ресторана, контрастность теней создают впечатление

предельно замкнутого пространства, лишённого брешей, через которые можно беспрепятственно покинуть это место.

Сценами безудержного пиршества гостей, изобилия еды и напитков Протазанов фактически иллюстрирует строки Владимира Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» (1917). Кучкуются официанты, жалуются друг другу на тяжелую жизнь в бедности, притесняемые и обсчитываемые хозяином ресторана. Полные и грузные фигуры гостей, затянутые в смокинги, контрастируют с худыми и долговязыми официантами.

Протазанов противопоставляет не только образы мужчин — сильных, властных, жестоких и слабых, униженных. Напрямую соотносит режиссер и женские образы: радость дружного и слаженного труда посудомойщиц и капризных, жеманных и при этом разнузданных женщин, сопровождающих богатых господ в их увеселениях. С.А. Смагина относительно возникновения образа «новой женщины» сразу после революции замечает: «...мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, не типологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа “новой женщины” было частью глобального проекта по созданию “нового” мира, общества и советского человека» [Смагина, 2018, с. 174–175]. Развязное поведение посетителей, штрафы за бой посуды, вынужденное униженное прислуживание — вот среда ада-ресторана, в которой обитает «маленький человек», попираемый хозяевами этого мира.

Квартира Скороходова, тесная и скромно обставленная, являет собой образ маленького рая, уютного и теплого, полного любви. Душевную наполненность и целостность замкнутого мирка Протазанов выстраивает аккуратно, демонстрируя осторожные и бережные прикосновения Скороходова к спящей дочери Наташе (Вера Малиновская), к котенку, к фотографии погибшего сына. И идеальным



Ил. 6. Кадры из фильма «Человек из ресторана», режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 6. Shots from the film *The Man from the Restaurant*, directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

героем в фильме выступает не революционер, а именно «маленький человек», любящий, заботливый и искренне скорбящий.

Квартира Скороходова представляет собой тесный маленький мир, в котором потолок практически прижимает обитателей к полу, явственно выстраивается и теснота стен, сужающих границы. А помещение гимназии, из которой исключили Наташу за неуплату, в чем-то созвучно высоким потолкам и, подразумеваемо, безграничному по горизонтали пространству ресторана. Важным отличием становится тотальная пустота, метафора холода и безразличия, отсутствия чего-либо человеческого и гуманного. Одинокой и уязвимой выглядит сжатая фигурка Наташи и в коридоре гимназии, и у входа в нее, и среди пустынных улиц города. Примечательно и соотношение кадров у лестниц: в коридоре гимназии лестница темная, частично обрезанная границами кадра — для девушки закрыта возможность подняться по социальной лестнице хотя бы на одну ступеньку. Между

Наташей и лестницей оказывается не только дворецкий, но и створка двери залы. А верхняя точка съемки стоящей у подножия лестницы ресторана Наташи считается как драматургическая перипетия — возможного морального падения молодой женщины, преследуемой Карасевым и метрдотелем Штоссом (Михаил Климов).

Протазанов пугает, дразнит зрителя, испытывая свою героиню на сребролюбие, искушая ее дорогими подарками. М.А. Ростокская констатирует, что «...драмы-экранизации “Человек из ресторана” (1927, по повести И. Шмелева) и “Белый орел” (1928, по рассказу Л. Андреева “Губернатор”) ставили проблему нравственного выбора и не нашли поддержки ни критики, ни зрителей: нравственные метания частного лица выглядели незначительно с точки зрения глобальных революционных свершений. Пресловутый “маленький человек” ничего не значил в мощном историческом круговороте. Но фильмы эти — свидетельство того, насколько важен был для самого Протазанова (как и других людей его культурного типа) нравственно-этический опыт русской литературы» [Ростокская, 2012, с. 13].

В кульминации фильма Протазанов вводит дату «26 февраля 1917», эта написанная Карасевым строчка словно становится его будущим приговором. Но главными в фильме снова являются не социальные волнения, несправедливость, угнетенность, а сила духа и моральный компас идеального героя, способного выстоять при любом режиме.

«Белый орел» (1928): утрата идеала

Фильм «Белый орел» посвящен революционным событиям 1905 года. Хронологически четыре фильма, оказавшиеся в фокусе нашего внимания, утверждают не движение вперед, к перестройке реальности и картины мира, а все дальше отходят от революции 1917 года.

Парадные виды Петербурга, вереница конных памятников, фиксирующих летопись смены правителей России, утверждает вековую незыблемость социополитического уклада страны. Парадоксальным образом первые кадры, с одной стороны, демонстрируют предельную статичность материи, но ракурсы (снизу, по диагонали) скорее указывают на дрожь смещаемых тектонических плит реальности. Противопоставление статики и динамики, застылости и движения, упорядоченности и хаоса является ключевой концептуальной канвой



Ил. 7. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 7. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

фильма. Беспорядочные перемещения человеческих масс Протазанов противопоставляет предельно стройным рядам военных; любопытство расположившихся на балкончиках представителей изысканно одетой элиты — тотальной погруженности в проблему несправедливости рабочих в простой и мятой одежде. Любопытно соотносит мастер и образы детей: дочка губернатора у окна играет с большой и красивой куклой, а дети рабочих завода — облепили скульптуру льва. Девочка поначалу мало внимания уделяет волнениям на площади, увлеченная взаимодействием с игрушкой, в то время как ребяташки поглощены происходящим. Подчеркнем, что Протазанов не оценивает «правильность» поведения детей, их образы важны не как символ общественных классов, а как изображение еще не погруженных в «идеологический дискурс» свидетелей революционных

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 8. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 8. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

событий, по-детски любопытствующих о сложной взрослой жизни или отвлекающихся на свои забавы.

Протазанов рифмует вертикали: колонны, балясины, стройные вооруженные ряды солдат. Архитектурная и военная организация противопоставляется хаосу разбегающихся демонстрантов. Подчеркнутая вертикаль противопоставляется стихийности и широте людской толпы, в беспорядочном бегстве заполонившей улицы города. Наступает ночь, все участники оказываются в своих домашних, частных помещениях, пространство города поражает своей тишиной и внешней пустотностью.

Протазанов обращает внимание на скрытую от внешних глаз домашнюю среду героев. Дом губернатора Мишеля (Василий Качалов) лаконично обширен, предельно сдержан, классицистически упорядочен. На более высоком социальном уровне — по-барочному пышные

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 9. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 9. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

анфилады дворца. Комнаты рабочих поражают своей неубранностью, скученностью вещей. Но именно в этой тесноте концентрировано горе матери погибшего ребенка. Три ключевых пространства (комнаты рабочих, дом губернатора, дворец) иллюстрируют три точки зрения на случившееся накануне, три вектора движения и его интенсивность. Женщина застыла, прильнув к телу убитого; губернатор в волнении и отчаянии широкими шагами движется по зале; неторопливы камергеры — здесь царит спокойствие и радостная уверенность в непоколебимости картины мира.

Пустотность и внешняя (равно как и драматургическая) непроницаемость дворцов становится специфической характеристикой и пространства города. В нем продолжает доминировать вертикаль, подразумеваемая высота решеток забора, даже лавки в парке на набережной повторяют мотив барьера ограды. Снятые с боковых



Ил. 10. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 10. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

ракурсов фасады домов с кажущимися предельно маленькими окнами-бойницами видятся образами-предтечами тюремного сооружения с плотной кирпичной кладкой и непроницаемыми решетками.

В фильме «Белый орел» Протазанов ставит точку в своем осмыслении антропологического идеала, пластичности материи городских или внутренних пространств. Каждый локус замыкается в своих пределах, является непроницаемым для интервенции или возможности покинуть его. Каждый герой, будь то рабочий или губернатор, несоизмерен присущим ему пространствам — они слишком малы. Режиссер отстраняется от реальности, не осуждает сторонников прежнего уклада, не принимает и сторону революции — он скорбит вместе с матерями погибших в смуте детей. Не давая оценки и/или характеристики героям, Протазанов выставляет напоказ тотальную утрату концепции антропологического идеала, вновь ретроспективно обращаясь к философским концепциям дореволюционного времени. В.В. Соловьев в труде «Идолы и идеалы» (1891) замечает, что «...в нравственной и социально-политической жизни, если частные

интересы какой бы то ни было группы людей ставятся за вечные принципы, то получаются не настоящие идеалы, а только идола. <...> Едва ли, однако, найдется такой наивный человек, который искренно воображал бы, что особые интересы его сословия или нации могут объединить все сердца. И прежде всего сами эти сокрушительные охранители и попятные пророки обнаруживают злобную и непримиримую вражду против всех и всего, что не может или не хочет служить их интересам» [Соловев, 1912, с. 372]. От фильма «Закройщик из Торжка» до «Белого орла» режиссер констатирует несостоятельность новой картины мира, невозможность переустройства реальности и стремлений к общему благу.

Заключение

Начиная с фильма «Закройщик из Торжка» и заканчивая «Белым орлом», настроения авантюристичности и комедийности ощутимо снижаются, нарастает градус серьезности, утраты революционного воодушевления и надежд на качественную перестройку всех принципов бытия. Пространства городов — центральных и периферийных — остаются статичными, непроницаемыми, в том числе в идеологическом смысле. Провинциальные пространства в целом воспроизводят нравы столичных, но с оглядкой на более приближенный к природе быт. Территориальная удаленность от места концентрации власти дает небольшой зазор свободы внутри социополитического императива для более прицельного внимания к личному счастью и комфорту.

Дореволюционный, послереволюционный уклады оказываются лишь декорациями для вечных человеческих страстей, устремлений. Пространства прежней картины мира, конечно, выглядят строже, лаконичнее, тяготеют к холодному, безжизненному порядку и организованной пустотности, а свободные воздушные зоны над головами людей в кадре демонстрируют малозначительность человека в контексте социальной несправедливости.

Исследуя пространства провинциальных и столичных городов, улиц, ресторана, дворцов и тесных комнат, Протазанов полагает их неприемлемыми для жизни человека. Преображения мира, городов, характеров у Протазанова фактически не происходит. «Новые люди» (коммунисты, революционеры) оказываются такими же

заложниками общечеловеческих проблем (бюрократии, узколобости и/или трусости вышестоящих чиновников, стремлений к личной выгоде). Пространственная среда характеризуется инертностью, а люди (персонажи) пребывают в специфически демонстрируемом «вакууме власти», действуют в рамках общечеловеческих гуманистических или сугубо личных интересов в соотнесенности с диапазоном личной совести.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

Список литературы:

- 1 *Быховская И.М.* Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы // *Художественная культура*. 2024. № 4. С. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>.
- 2 *Воскресенская В.В.* Миростроительные утопии в отечественной художественной культуре 1920-х годов // *Художественная культура*. 2015. № 3–4 (16). URL: https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html?sphrase_id=407672 (дата обращения 10.08.2025).
- 3 *Воскресенская В.В.* Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // *Художественная культура*. 2018. № 1. С. 166–199.
- 4 Декларация Ассоциации художников революционной России // Ассоциация художников революционной России: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 289.
- 5 *Зябликов А.В.* Формирование советской идентичности средствами отечественного кинематографа в 1920–50-х гг.: к постановке проблемы // *Вестник Костромского государственного университета*. 2022. Т. 28. № 3. С. 52–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62>.
- 6 *Котик Н.В.* Деревня в советском кино: от соцреалистического рая до внесоветского пространства // *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 33–46. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>.
- 7 *Кочухова Е.С.* Городской образ жизни в советском художественном кино: к вопросу о методе исследования // *Идеи и идеалы*. 2022. Т. 14. № 1. Ч. 2. С. 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>.
- 8 *Лыткин В.В., Артамонов М.А.* Философский идеал и творчество В.С. Соловьева // *Научные ведомости*. Серия: Философия. Социология. Право. 2015. № 20 (217). Вып. 34. С. 154–165.
- 9 *Новосельская В.В.* Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности // *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 120–133. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>.
- 10 *Ростоцкая М.А.* Нравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Яков Протазанов // *Вестник ВГИК*. 2012. Т. 4. № 1. С. 6–15.
- 11 *Сальникова Е.В.* «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // *Наука телевидения*. 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>.
- 12 *Синявина Н.В., Махович Е.В.* Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860–1930-х годов // *Вестник МГУКИ*. 2018. № 5 (85). С. 62–72.
- 13 *Смагина С.А.* «Новая женщина» как идеологический концепт советского кинематографа 20-х гг. // *Артикульт*. 2018. № 4 (32). С. 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>.
- 14 *Соловьев В.В.* Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Т. V: 1883–1892 / Под ред. и с прим. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912. 488 с.
- 15 *Тульчинский Г.Л.* Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // *Наука телевидения*. 2024. Т. 20. № 1. С. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>.
- 16 *Устинов О.А.* Парадигмальный подход к анализу антропологических концепций в русской философии советского периода // *Вестник МГПУ. Серия «Философские науки»*. 2022. № 2 (42). С. 6–19. <https://doi.org/10.25688/2078-9238.2022.42.2.01>.
- 17 *Устюгова Е.Н.* Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.
- 18 *Хренов Н.А.* Кинематограф эпохи революционной смуты: реальное и виртуальное // *Художественная культура*. 2017. № 4 (22). URL: https://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html?sphrase_id=407672 (дата обращения 10.08.2025).
- 19 *Шмидт И.М.* Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1989. 304 с.
- 20 *Эвальдье В.Д.* Статика и динамика пространственных форм в приключенческих дореволюционных фильмах П. Чардынина и Л. Кулешова // *Ярославский педагогический вестник*. 2024. № 6 (141). С. 302–311. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>.
- 21 *Banerjee A.* The Atom, the Alien, and Cosmographies of the Anthropocene // *Russian Literature*. 2020. Vol. 114–115. P. 127–150. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.07.007>.
- 22 *Gillespie D.* The Art of Literary Adaptation and English-Language Film Interpretations of Russian Literature (“Anna Karenina”) // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 154. P. 30–35. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.107>.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кино

References:

- 1 Bykhovskaya I.M. Sport v otechestvennom khudozhestvennom prochtenii: kul'turologicheskii vzglyad na motivy i narrativy [Sport in Russian Artistic Reading: A Cultural View of Motifs and Narratives]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>. (In Russian)
- 2 Voskresenskaya V.V. Mirostroitel'nye utopii v otechestvennoi khudozhestvennoi kul'ture 1920-kh godov [World-Building Utopias in Russian Artistic Culture of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2015, no. 3–4 (16). Available at: https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html?sphrase_id=407672 (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 3 Voskresenskaya V.V. Iskustvo kak sredstvo mirostroeniya: sotsialisticheskii realizm (1930-e gody) [Art as a Means of Worldbuilding: Socialist Realism (1930s)]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 1, pp. 166–199. (In Russian)
- 4 Deklaratsiya Assotsiatsii khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii [Declaration of the Association of Artists of Revolutionary Russia]. *Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii: Sbornik vospominanii, statei, dokumentov* [Association of Artists of Revolutionary Russia: Collection of Memoirs, Articles, Documents], comp. I.M. Gronskey, V.N. Perelman. Moscow, Izobrazitel'noe iskustvo Publ., 1973, p. 289. (In Russian)
- 5 Zyablikov A.V. Formirovaniye sovetskoi identichnosti sredstvami otechestvennogo kinematografa v 1920–50-kh gg.: k postanovke problemy [Formation of Soviet Identity by Means of Domestic Cinema in the 1920s–50s: Toward a Problem Statement]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, vol. 28, no. 3, pp. 52–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62>. (In Russian)
- 6 Kotik N.V. Derevnya v sovetskom kino: ot sotsrealisticheskogo raya do vnesovetskogo prostranstva [The Village in Soviet Cinema: From a Socialist-Realist Paradise to the Out-Soviet Space]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 3, pp. 33–46. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>. (In Russian)
- 7 Kochukhova E.S. Gorodskoi obraz zhizni v sovetskom khudozhestvennom kino: k voprosu o metode issledovaniya [Urban Lifestyle in Soviet Feature Cinema: Toward a Research Method]. *Idey i idealy*, 2022, vol. 14, no. 1, part 2, pp. 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>. (In Russian)
- 8 Lytkin V.V., Artamonov M.A. Filosofskii ideal i tvorchestvo V.S. Solov'eva [Philosophical Ideal and Creativity of V.S. Solovyov]. *Nauchnye vedomosti. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo*, 2015, no. 20 (217), issue 34, pp. 154–165. (In Russian)
- 9 Novoselskaya V.V. Vozmozhnosti kinematografa v preodolenii krizisa kul'turnoi identichnosti [The Potential of Cinematography in Overcoming the Crisis of Cultural Identity]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 2, pp. 120–133. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>. (In Russian)
- 10 Rostotskaya M.A. Nравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Yakov Protazanov [Moral Aspects of Russian Pre-Revolutionary Cinema. Yakov Protazanov]. *Vestnik VGIK*, 2012, vol. 4, no. 1, pp. 6–15. (In Russian)
- 11 Salnikova E.V. "Aelita" Yakova Protazanova: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligentnaya 1920-kh [Yakov Protazanov's *Aelita*: Mars as a Part of the Unconscious of an Intelligent Hero of the 1920s]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 2, pp. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>. (In Russian)
- 12 Sinyavina N.V., Makhovich E.V. Modifikatsiya realisticheskogo ideala v khudozhestvennoi kul'ture Rossii 1860–1930-kh godov [Modification of the Realistic Ideal in the Artistic Culture of Russia in the 1860–1930s]. *Vestnik MGUKI*, 2018, no. 5 (85), pp. 62–72. (In Russian)
- 13 Smagina S.A. "Novaya zhenshchina" kak ideologicheskii kontsept sovetskogo kinematografa 20-kh gg. ["The New Woman" as an Ideological Concept of Soviet Cinema of the 1920s]. *Artikul't* [Art & Cult], 2018, no. 4 (32), pp. 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>. (In Russian)
- 14 Soloviev V.V. *Sobranie sochinenii Vladimira Sergeevicha Solov'eva*. [Collected Works of Vladimir Sergeevich Soloviev]. Vol. V: 1883–1892, eds. S.M. Soloviev, E.L. Radlov. 2nd ed. St. Petersburg, Knigoizdatel'skoe Tovarishchestvo "Prosveshchenie" Publ., 1912. 488 p. (In Russian)
- 15 Tulchinsky G.L. Avantiurno-prikluchencheskoe nemoe kino i sovetskii antropologicheskii proekt [Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 1, pp. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>. (In Russian)
- 16 Ustinov O.A. Paradigma'nyi podkhod k analizu antropologicheskikh kontseptsii v russkoi filosofii sovetskogo perioda [A Paradigmatic Approach to the Analysis of Anthropological Concepts in Russian Philosophy of the Soviet Period]. *Vestnik MGPU. Seriya "Filosofskie nauki"*, 2022, no. 2 (42), pp. 6–19. <https://doi.org/10.25688/2078-9238.2022.42.2.01>. (In Russian)
- 17 Ustyugova E.N. Ideya "tvoryashchei formy" v ehstetike russkogo avangarda 1920-kh godov [The Idea of "Creative Form" in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>. (In Russian)
- 18 Khrenov N.A. Kinematograf ehpokhi revolyutsionnoi smuty: real'noe i virtual'noe [Cinematography of the Era of Revolutionary Troubles: Real and Virtual]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2017, no. 4 (22). Available at: https://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html?sphrase_id=407672 (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 19 Shmidt I.M. *Russkaya skulptura vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Russian Sculpture of the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1989. 304 p. (In Russian)
- 20 Evalyo V.D. Statika i dinamika prostranstvennykh form v prikluchencheskikh dorevolutsionnykh fil'makh P. Chardynina i L. Kuleshova [Statics and Dynamics of Spatial Forms in the Pre-revolutionary Adventure Films of P. Chardynin and L. Kuleshov]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2024, no. 6 (141), pp. 302–311. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>. (In Russian)
- 21 Banerjee A. The Atom, the Alien, and Cosmographies of the Anthropocene. *Russian Literature*, 2020, vol. 114–115, pp. 127–150. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.07.007>.
- 22 Gillespie D. The Art of Literary Adaptation and English-Language Film Interpretations of Russian Literature ("Anna Karenina"). *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2014, vol. 154, pp. 30–35. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.107>.

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(2)

Власкин Кирилл Андреевич

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0006-9943-8716

ResearcherID: OHR-7569-2025

kirvlaskin@yandex.ru

Ключевые слова: советское кино, метакино, кино о кино, кинозритель, кинопроизводство, комедия, Игорь Ильинский, Юрий Желябужский

Власкин Кирилл Андреевич

Мотив «КИНО О КИНО» в отечественных игровых фильмах второй половины 1920-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-696-723

Для цит.: Власкин К.А. Мотив «кино о кино» в отечественных игровых фильмах второй половины 1920-х годов // Художественная культура. 2025. № 4. С. 696-723. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-696-723>

For cit.: Vlaskin K.A. The Motif of 'Cinema about Cinema' in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 696-723. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-696-723> (In Russian)

Vlaskin Kirill A.

PhD Student, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0006-9943-8716

ResearcherID: OHR-7569-2025

kirvlaskin@yandex.ru

Keywords: Soviet cinema, metacinema, cinema about cinema, moviegoer, filmmaking, comedy, Igor Ilyinsky, Yuri Zhelyabuzhsky

Vlaskin Kirill A.

The Motif of 'Cinema about Cinema' in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s

Аннотация. Статья посвящена явлению, ставшему довольно распространённым в мировом киноискусстве, — фильмам, рефлексирующим о природе кино, или «кино о кино». Мотив «кино о кино» появился ещё на заре кинематографа и часто использовался с целью придать комичности фильму. Однако даже обычная шутка, кинематографический «гэг» может стать отправной точкой для размышления о том, что такое киноискусство. Через удвоение художественной реальности создатели фильмов дают повод к рассуждению о разных аспектах кинематографа: художественных, производственных, социологических. Само кино размышляет о собственной природе и включается в бурные дискуссии теоретиков и практиков кинематографа.

В статье анализируются несколько игровых советских фильмов 1920-х годов, в которых присутствует мотив «кино о кино». После-революционные 1920-е годы стали особым переходным периодом для отечественной кинопромышленности и киноискусства, когда кинематограф после Гражданской войны и эмиграции ведущих кинопромышленников пытается возродиться в новых условиях государственного контроля. Молодые кинематографисты, вставшие в авангарде киноискусства, определяют новый облик кино своими необычными теориями и экспериментальной практикой. Но не только манифесты утверждают новую киноэстетику. В таких фильмах, как «Папиросница от Моссelpрома» (1924), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927) или «Взорванные дни» (1930), где тема создания и демонстрации фильмов становится центральной, отражаются разные тенденции и взгляды на кино как искусство, развлечение или один из способов политической пропаганды.

Abstract. The article is devoted to the phenomenon that has become quite widespread in the world cinema — films reflecting on the nature of cinema, or ‘cinema about cinema’. The motif of ‘cinema about cinema’ emerged in the early years of cinematography and was often applied in order to add comedy to films. However, even a simple joke, a cinematic gag can become a starting point for reflections on what cinematography is. Through the doubling of artistic reality, filmmakers give rise to discussions about various aspects of cinema: artistic, production, and sociological. Cinema itself reflects on its own nature and is involved in heated discussions between its theorists and practitioners.

The article analyses several Soviet feature films of the 1920s which feature the motif of ‘cinema about cinema’. The post-revolutionary 1920s became a special transition period for the Russian film industry and cinematography, when cinema, after the Civil War and the emigration of leading film industrialists, was trying to revive in the new conditions of state control. Young filmmakers who stood at the forefront of cinematography through their unusual theories and experimental practice defined the new look of cinema. However, not only manifestos proclaimed the new cinematic aesthetics. Films such as *The Cigarette Girl from Mosselprom* (1924), *A Kiss from Mary Pickford* (1927), and *Blown-up Days* (1930), where the theme of making and showing films is central, reflect different trends and views on cinema as art, entertainment, and a way of political propaganda.

Введение

Любое искусство как самостоятельная, постоянно развивающаяся система не может обойти стороной вопрос о самом себе: о собственном смысле, предназначении, том месте, которое оно занимает в культуре и общественно-политической жизни. Но отдельная проблема — когда искусство начинает размышлять о самом себе в присущих ему формах выражения.

Прием удвоения реальности имеет древнюю традицию и начиная с Античности используется во всех видах искусства: театре, литературе, живописи... Кино не имеет такой древней традиции, как театр или живопись, при этом темп его развития несоизмерим с другими видами искусства. Поэтому логично, что с не меньшим темпом кино реагирует на собственные изменения. На разных этапах своего становления кинематограф отражал специфику кинопроизводства в разных его аспектах (технологическом, экономическом, художественном), принципы демонстрации, размышлял о публике, ностальгировал о прошлом и думал о надвигающемся будущем. Обычный прием удвоения реальности в фильме превратился в отдельный тип кинематографа, который, как правило, называют «кино о кино», причем как в публицистических, так и в научных текстах.

Кино о кино до сих пор привлекает кинематографистов, однако на сегодняшний день не приходится говорить о том, что этот феномен всесторонне изучен. В отечественной науке о кино можно выделить статьи киноведа А.С. Трошина «Свидетели истории, или Зачем автор входит в кадр?» и «Фильм в фильме. Образно-смысловые функции приема». В последней автор рассматривает удвоение фильмической реальности, прежде всего на материале отечественного кино 1970–1980-х годов, и в итоге ставит проблему неисследованности такого явления, как «кинематографичность кинематографа» [Трошин, 2002, с. 191]. Проблема, сформулированная Трошиным в статье, которая была впервые опубликована в 1989 году, остается актуальной по сей день.

Французский философ Жиль Делёз, написавший крупнейшую работу о кино с точки зрения философии, представил свой взгляд на кино о кино. Удвоению реальности в пространстве фильма посвящено несколько абзацев из его двухтомника «Кино» в контексте разговора

о вводимом им понятии «образа-кристалла». «Образ-кристалл», по мнению Делёза, рождается как иллюзия на границе воображаемого и реального миров внутри произведения [Делёз, 2020, с. 322]. Кристаллическая структура не позволяет увидеть реального, а лишь его многократное отражение, и именно этот образ-отражение оказывается актуальным. В таком ключе трактуется и прием «фильм в фильме», где стирается граница реального и нереального.

Некоторые положения в рассуждениях Делёза по поводу кино о кино можно назвать спорными. Так, философ датирует начало этого явления 1920-ми годами, называя фильмы «Шерлок-младший» (Sherlock, Jr., 1924, режиссер Бастер Китон (Buster Keaton)), «Кинооператор» (The Cameraman, 1928, режиссер Бастер Китон) и «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Дзига Вертов) [Делёз, 2020, с. 322].

Одно из главных открытий Делёза относительно кино о кино — выявленная им взаимосвязь этого явления с кризисом киноискусства [Делёз, 2020, с. 330]. Правда, исходя из изначально сформулированной концепции образа-действия и образа-времени, исследователь видит в рефлексии кино, и в появлении образа-кристалла в частности, кризис именно образа-действия при переходе кинематографа к новой системе выразительности примерно в 1960-х годах. Однако, как отмечает и сам автор, явление «фильм в фильме» возникло задолго до обозначенного кризиса, поэтому возникает противоречие.

Немецкие исследователи Томас Эльзессер и Мальте Хагенер в работе «Теория кино. Глаз, эмоции, тело», анализируя феномен кино о кино, используют термин «рефлексивное удвоение». Не давая общей характеристики этого термина и не рассматривая его в контексте разных исторических этапов, авторы сосредотачиваются лишь на одном периоде — 1960–1970-е годы в Европе. Причиной поворота кинематографа к самому себе (здесь используется метафора «кино как зеркало») на указанном этапе является, по их мнению, кризисное состояние кинопроката из-за массового увлечения зрителя телевидением [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 152]. Примерами подобного «рефлексивного удвоения» они называют «8 ½» (1963, режиссер Федерико Феллини (Federico Fellini)), «Фотоувеличение» (Blow up, 1966, режиссер Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)), «Персону» (Persona, 1966, режиссер Ингмар Бергман (Ernst Ingmar Bergman)) и «Презрение» (Le Mépris, 1963, режиссер Жан-Люк

Годар (Jean-Luc Godard)) [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 153–154]. Среди повествовательно-изобразительных средств, которые используются в этих лентах, выделяются прием «фильм в фильме», особое кадрирование, призванное подчеркнуть неестественность происходящего на экране, а также игра с сюжетными клише, условностями жанра, стилизацией и цитатами [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 156]. Относительно этого периода культуролог Ю.М. Лотман, занимавшийся в том числе художественными проблемами кино, утверждал, что создание кино о кино связано с «борьбой за доверие к экрану» [Лотман, 1973, с. 24] после достижения пика натуральности в итальянском «неореализме» 1950-х годов, так как из-за удвоения реальности обостряется чувство подлинного в сравнении с иллюзорным. Вышеупомянутый Трошин приходит к аналогичному выводу, рассуждая про кино о кино как о диагнозе переходных периодов [Трошин, 2002, с. 181].

Еще один важный термин, на который стоит обратить внимание, это «метакино» (англ. metacinema). В современном научном дискурсе этот термин часто употребляется в дискуссиях про кино о кино. К метафильмам исследователи относят как фильмы, непосредственно посвященные теме кинематографа, например «8 ½» [Landy, 2021] или «Хранитель времени» (Hugo, 2011, режиссер Мартин Скорсезе (Martin Charles Scorsese)) [Palis, 2021], так и фильмы, в которых используются приемы рекурсии изображения, цитирование других фильмов, что позволяет рассматривать их с точки зрения интертекстуальности. При разговоре о метакино называют такие разные фильмы, как «Окно во двор» (Rear Window, 1954, режиссер Альфред Хичкок (Alfred Joseph Hitchcock)) [Pippin, 2021], «Забавные игры» (Funny Games, 1997, режиссер Михаэль Ханеке (Michael Haneke)) [Schofield, 2021], «Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999, режиссер Дэвид Финчер (David Fincher)) [Bernstein, 2021]. Так образом, можно отметить, что термин «метакино» трактуется гораздо шире, чем просто кино о кино, и в каждом случае он обозначает разные вещи.

Еще раз подчеркнем: главный вывод, к которому приходят многие исследователи, заключается в том, что кино обращается к самому себе в кризисные для него времена и что бумом такой рефлексии стали 1960–1970-е годы в Европе и США, когда вопрос о смысле киноискусства ставился режиссерами с экзистенциальной остротой. Однако совсем не так много внимания исследователи уделяют тому, какое

место кино о кино занимало на других этапах истории. Посмотрим на него в контексте советского кинематографа 1920-х годов, чтобы скорректировать устоявшиеся представления о проблеме и уточнить отдельные теоретические положения.

Рождение советского кино из духа революции

Начало советского кино принято отсчитывать не с Октябрьской революции 1917 года, а с подписания Председателем Совета Народных Комиссаров В.И. Лениным Декрета о национализации кинодела 27 августа 1919 года. Таким образом отечественная кинематография, которая родилась как частное предприятие и существовала в такой форме на протяжении десяти лет⁽¹⁾, стала делом государственной важности. Кино, напрямую зависящее от экономического фактора, в период военного коммунизма пережило упадок как в эстетическом, так и в производственном аспектах. Резко сократилось количество игровых фильмов, так как все силы были брошены на освещение событий на фронтах Гражданской войны. Немало опытных кинодеятелей, работавших до революции, эмигрировали, следствием чего стала резкая смена поколений среди творческих кадров.

Однако нельзя утверждать, что молодое советское кино конструировало себя с чистого листа. Как утверждает отечественный киновед Н.М. Зоркая, в советской историографии сложилось стереотипное представление о раннем этапе советского кино, гласившее, что новую кинематографию создавали исключительно молодые люди, отрицательно настроенные по отношению к дореволюционному искусству, причем не только политически, но и эстетически [Зоркая, 2005, с. 82]. Тем не менее важно помнить, что даже самые радикальные новаторы наследовали традиции предшествующей эпохи. Такие представители крыла новаторов, как Л.В. Кулешов и Дзига Вертов (Д.А. Кауфман), начинали кинокарьеру до революции, еще в условиях частного кинопроизводства. Новаторы более младшего поколения в той или иной степени также оказываются связанными с этой традицией. Так, один

(1) Имеется в виду период с 1908 года, когда стали появляться первые фильмы отечественного производства, по 1918 год, когда отечественные кинопромышленники, перебравшись подальше от очагов революции в Крым, продолжили работать.

из лидеров советского киноавангарда С.М. Эйзенштейн был учеником В.Э. Мейерхольда, который до Октябрьской революции, помимо активной деятельности в театре, работал и в кино, сняв в 1915 году экранизацию романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Яркие фигуры кино 1920-х годов: В.И. Пудовкин, Б.В. Барнет, С.П. Комаров — вышли из мастерской Кулешова, постигавшего мастерство на кинофабрике крупнейшего дореволюционного кинопредпринимателя А.А. Ханжонкова.

Можно сказать, что в 1920-е годы отечественное кино переживает переходный период своей истории. В кинематограф приходят молодые люди, желающие разрушить устоявшиеся клише русского дореволюционного кино, но при этом старые традиции продолжают существовать. И именно в этот период, ближе ко второй половине 1920-х годов, появляется немало, в сравнении с предыдущим дореволюционным, количество фильмов о киноискусстве, пытающихся разрушить иллюзию происходящего на экране. Как отмечает историк кино Е.Я. Марголит, сама разрушающаяся революцией наличная реальность подсказывает кинематографистам новый язык [Марголит, 2012, с. 29]. Таким образом, если упомянутые в начале статьи авторы связывали явление кино о кино скорее с пессимистическими тенденциями, то в данном контексте мы имеем дело с периодом не упадка, а ровно наоборот — возрождения кинопроизводства в рамках отдельно взятой страны.

В каких формах кино о кино представало на экране? Режиссеры демонстрировали процесс кинопроизводства («Папиросница от Моссельпрома» (1924, режиссер Юрий Желябужский), «Кинокарьера звонаря» (1927, режиссер Николай Верховский), «Взорванные дни» (1930, режиссер Александр Соловьев)), а также советских зрителей («Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927, режиссер Сергей Комаров), «Одна из многих» (1927, режиссер Николай Ходатаев), «Кино в деревню» (1930, режиссер Александр Птушко, считается утраченным)). Частично тема кино в форме приема «фильм в фильме» появляется в картинах «Черный парус» («Шаланда “Потемкин”») (1929, режиссер Сергей Юткевич, сохранился частично) и «Праздник святого Йоргена» (1930, режиссер Яков Протазанов). Вершинами авангардного взгляда на кинематограф становятся неигровые ленты «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Дзига Вертов) и «Стеклянный глаз» (1928, режиссеры

Лиля Брик, Виталий Жемчужный), вышедший немногим ранее, но оставшийся в тени фильма Вертова. Далее мы рассмотрим, каким образом в советских игровых фильмах периода 1920-х — начала 1930-х годов происходит разговор о кинематографе, какие тенденции в них отражаются.

В каждом из перечисленных выше игровых фильмов тема кинематографа дана через призму комического. Историк кино П.А. Багров утверждает, что до Октябрьской революции кинокомедия, существовавшая в форме фарса, не была ведущим жанром, и ее расцвет приходится на первое послереволюционное пятилетие, когда государству пришлось искать новые доступные формы агитации за советскую власть среди населения. Ведущий жанр предыдущей эпохи — салонная мелодрама с ее меланхоличностью, сентиментальностью и общим пессимистическим настроением — в новых социально-политических условиях оказывается неуместным. Темпы развития комического жанра увеличиваются, и уже во второй половине 1920-х годов появляются комедии, о которых говорят как о произведениях искусства («Два друга, модель и подруга» (1927, режиссер Алексей Попов), «Девушка с коробкой» (1927, режиссер Борис Барнет), «Дон Диего и Пелагея» (1927, режиссер Яков Протазанов)) [Багров, 2008, с. 215]. Столь бурное проявление комического, доходящего до гротеска, в советском кино также можно объяснить переходностью этого периода. Как отмечал советский философ и литературовед М.М. Бахтин, «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной его метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» [Бахтин, 2021, с. 38]. Эта мысль помогает понять, почему кино о кино, где разрушается художественная реальность, активно появляется именно в ту эпоху⁽²⁾.

Тот факт, что кино о кино в СССР 1920-х годов связано с коммерчески успешным комедийным жанром, объясняет отсутствие

(2) На полях стоит отметить, что и до революции можно обнаружить такого рода примеры (тоже, что важно, сделанные в комическом жанре), однако в гораздо меньшем количестве. Из подобных фильмов можно вспомнить анимационную «Месть кинематографического оператора» (1912, режиссер Владислав Старевич), игровые картины «Двойник Макса» (1914, режиссер Александр Гарин) и «Лысы — кинооператор» (1916, режиссер Робер Рейнольдс), однако эти единичные примеры дореволюционного кино о кино требуют отдельного разговора.

долгое время подробного анализа этих картин. По мнению киноведа А.Н. Медведева одной из главных проблем науки об отечественном кино является недостаточное внимание к тому пласту кинематографа, который имел в свое время зрительский успех [Медведев, 2023, с. 45]. Лишь некоторые исследователи делали объектом своих научных работ зрителя и пытались представить историю кино с точки зрения зрительского интереса, используя социологическую методологию⁽³⁾. Продолжая мысль Медведева, можно сказать, что такого рода хиты проката часто остаются вне поля зрения не только социологии, но и других разделов науки о кино, в том числе теории и философии. На первый взгляд несерьезные сюжеты, близкие фарсу, сочинявшиеся на потеху публике, оказываются на периферии исследовательского интереса. Обратимся к конкретным фильмам, где ставятся вопросы о природе кинематографа.

Кинематографисты и кинозрители входят в кадр

В фильме Юрия Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» представлен типичный любовный треугольник (а точнее, квадрат): за молодой торговкой папиросами Зиной Весениной (Юлия Солнцева) пытаются ухаживать сразу трое мужчин — застенчивый помощник бухгалтера Никодим Митюшин (Игорь Ильинский), амбициозный кинооператор Латугин (Николай Церетели) и приехавший по дипломатическим делам в СССР американец Мак-Брайт (Марк Цибульский). Тема кинематографа здесь становится, скорее, косвенной, однако играет важную роль в судьбе каждого персонажа. Желябужский, бывший по специальности прежде всего оператором, а не режиссером, сатирически представляет в картине процесс кинопроизводства.

Один из главных героев, тонко чувствующий визуальную сторону искусства кинооператор Латугин, выступает противоположностью грубому и агрессивному режиссеру Барсову-Арагонскому (Леонид Баратов), для которого кино является не искусством, а скорее ремеслом

(примечательно в контексте времени, что главную роль в съемочном процессе играет оператор, а режиссер ни разу не вмешивается в его работу с камерой). Основным атрибутом режиссера становится палка, которой он, то как дирижер, то как полицейский, руководит процессом съемок, замахиваясь на актеров и разгоняя людей на улице, чтобы расчистить съемочную площадку.

Именно Латугин своим метким «киноглазом» замечает на улице Зину и, чтобы приблизить ее к себе, предлагает роль в кино. Неопытная, но заинтересованная Зина соглашается на авантюру и сразу сталкивается с другой стороной кинопроизводства, получая резкие замечания от режиссера-тирана. В таком деле, как кино, оказывается недостаточно обладать фотогеничной внешностью. После напряженной сцены критики актерских талантов Зины со стороны режиссера следует монтажная обманка: Зина пытается спрыгнуть с моста, что выглядит как шаг отчаявшейся девушки, разочарованной произошедшим в предыдущей сцене. Это замечает другой воздыхатель Зины Митюшин. Он бросается в реку, чтобы спасти ее, но вылавливает деревянную куклу с париком, тем самым оказавшись обманутым типичным для киносюжетов мелодраматическим событием. После этого следует флешбэк с демонстрацией того, как произошел «обман». Особенно интересно, что сцена полностью выстроена в кинематографической монтажной логике, а не в логике бытовой, согласно которой герой Ильинского должен был бы увидеть весь процесс съемок целиком. Здесь же он смог увидеть только то, что обычно видит зритель на экране, проигнорировав «закадровое» пространство.

Можно сказать, что Митюшин является воплощением зрительского взгляда на кино. Кинематографическая крепость до самого финала остается для него неприступной. После того как Зина согласится на предложение Мак-Брайта стать его содержанкой, Митюшин снова окажется обманут перипетиями в духе авантюрного кино, когда увидит ящик с манекеном и платьями, решив, что это убитая американцем Зина. Помимо этого, незадачливый бухгалтер, пережив неразделенную любовь, сам пытается прорваться в кинематограф в качестве сценариста, предложив на киностудию сценарий мелодрамы по мотивам своей жизни с незатейливым названием «Желтый цветок» в семнадцати частях, который жестко отвергают, буквально выкидывая автора за дверь. Особый юмор этой сцены заключается

(3) Среди таких работ можно назвать монографию Н.М. Зоркой о дореволюционном кинематографе (см.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 303 с.), сборник статей Е.Я. Марголита «Живые и мертвые» [Марголит, 2012].

в том, что Митюшин по неопытности на кинематографическом поп-прище предложил сценарий для фильма хронометражом почти три часа, что трудно представить в кино тех лет.

В контексте советской политики середины 1920-х годов примечательно выглядит линия американца-дипломата Мак-Брайта, который на волне потепления отношений двух стран приезжает в СССР, чтобы заказать фильм о новом быте в Советском Союзе для американских зрителей. Кинематограф получает здесь важную политическую роль как элемент пропаганды, пускай режиссер и обходит негативный аспект этой функции.

Снять такой неигровой фильм поручают одному Латугину, что важно, без режиссера, так как для такой работы требуется «реальность как она есть», а не «преобразованная реальность». Однако увлеченный молодой актрисой Зиной Латугин снимает все видовые планы, нарочито выставляя на первый план Зину, аргументируя этот ход особым жанром — «оживление пейзажа». В фильм случайно попадает момент поцелуя Латугина и Зины, запечатленный мальчиком, проходившим мимо киноаппарата и решившим покрутить ручку необычного устройства. Витающий в облаках Латугин, не имеющий режиссерских навыков, оказывается неспособным к тому, чтобы контролировать съемочный процесс. Как итог, неорганично выглядящий акцент на актрисе (будто в игровом кино) и недосмотр за кинокамерой портят законченную работу, оставляя заказчика недовольным. Таким образом в фильме подчеркивается важность обоих начал кинопроизводства: кино рождается на границе двух методов работы с реальностью — режиссерского, где жесткая рука с палкой контролирует весь процесс, и операторского, привыкшего замечать изначально прекрасные вещи в природе. Оператор, по мысли Желябужского, создает фильм на подготовленной режиссером почве.

В финале сюжет закольцовывается, и линии всех героев сходятся в одном пространстве — в кинотеатре. Женившись на нелюбимой женщине, герой Ильинского снова оказывается в кино, но лишь как зритель, придя на премьеру фильма Латугина «Папиросница от Моссельпрома» с Зиной в главной роли. Члены съемочной группы тоже приходят в кинотеатр, однако Зина так и не встречается в Митюшиным. Не добившись внимания любимой женщины, Митюшин вынужден довольствоваться ее экранным образом. Экран разделяет

героев, и каждый остается в своей реальности: кто-то в настоящей, а кто-то — в кинематографической. Но один из последних интертитров напоминает, что все произошедшее и было фильмом «Папиросница от Моссельпрома» — это обращение уже непосредственно к реальному зрителю окончательно разрушает экранную условность.

Как и многие комедии того периода, «Папиросница...» испытала влияние американской немой комедии. Еще с 1923 года по постановлению Госплана начинается активная закупка иностранной кинопродукции, прежде всего производства США, для заполнения советских кинотеатров ввиду недостаточного количества отечественного репертуара [Зоркая, 2005, с. 179]. Главными героями для советского кинозрителя 1920-х годов станут отнюдь не отечественные актеры, а зарубежные звезды: Чарли Чаплин (Charles Spencer «Charlie» Chaplin), Бастер Китон, Гарри Пиль (Harry Piel). Наиболее показательным событием, свидетельствующим об увлеченности зрителей в СССР голливудским кино, оказался приезд в Москву актеров Дугласа Фэрбенкса (Douglas Fairbanks) и Мэри Пикфорд (Mary Pickford) в 1927 году, вызвавший ажиотаж среди московских синефилов. Это событие послужило источником вдохновения для гротескных комедийных фильмов «Одна из многих» Николая Ходатаева и «Поцелуй Мэри Пикфорд» Сергея Комарова, где в центре внимания оказываются зрители, влюбленные в своих кумиров, при одном виде которых они теряют рассудок.

«Одна из многих» — короткометражный мультипликационный фильм с игровыми фрагментами. Главная героиня — девушка, без ума влюбленная в голливудских звезд, чьи портреты висят у нее над кроватью. Во сне она переносится в мир фильмов с участием любимых актеров. Голливуд, представленный на контрасте с повседневной реальностью героини в рисованной мультипликации, оказывается буквально «фабрикой грез», где есть свой волшебник Гриффитс (старое написание в советской прессе фамилии режиссера Дэвида У. Гриффита (David Wark Griffith)), чудесным образом приводящий в движение массивные декорации. В этом мире сосуществуют образы-маски Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Китона, а также все узнаваемые амплуа Дугласа Фэрбенкса: багдадский вор, народный мститель Робин Гуд, другой «мститель в маске» Зорро. Создатели картины изобразили кино, используя яркие клише голливудских

фильмов, как мир чудес, в котором реальному человеку нет места. Героиня, пережившая во сне череду киноприключений, просыпается в своей кровати, и ее кумиры, изображенные на фотокарточках в ее комнате, смеются над ней, типичной кинозрительницей, как обычно кинозрители смеются над своими кумирами.

Куда более амбициозным проектом на эту же тему стал полнометражный фильм «Поцелуй Мэри Пикфорд», в производстве которого участвовали сразу две крупнейшие кинофабрики СССР — «Совкино» и «Межрабпом-Русь». В основу ленты легла фантастическая история о том, как жизнь двух синефилов — билетера в кинотеатре по имени Гога (Игорь Ильинский) и его возлюбленной Дуси (Анель Судакевич), — резко меняет приезд в Москву двух голливудских звезд. Уже на вступительных титрах авторы громогласно сообщают, что в главных ролях задействованы Фэрбенкс и Пикфорд, оставляя за кадром, каким образом они появятся в фильме.

Главным героем здесь становится «последний человек» от мира кино — обычный билетер в советском кинотеатре, где без конца показывают «Знак Зорро» (The Mark of Zorro, 1920, режиссер Фред Нибло (Fred Niblo)) с Дугласом Фэрбенксом в главной роли, один из главных хитов советского проката. В кинозале даже на последний сеанс собирается самая разнообразная публика: от младенцев до зрителей почтенного возраста. Среди них и Дуся, начинающая актриса на курсах актерского мастерства, в которую влюблен Гога. Дуся не обращает на него особого внимания, желая видеть рядом с собой такого же мужчину, как «Дуг» (как часто называли Фэрбенкса советские зрители). На неудавшемся свидании в кинотеатре Гога осознает, насколько далеко ему до голливудской звезды, и демонстративно рвет афиши с портретом Фэрбенкса.

В свободное от работы время Гога пытается подражать манере поведения Зорро, однако небрежно надетая маска на героя Ильинского выглядит скорее комично, нежели героически, а эксцентричное поведение в обычной жизни оказывается неуместным. Так, появившись на дне рождения Дуси, Гога пытается произвести на нее впечатление трюками а-ля Фэрбенкс, но лишь ломает мебель и распугивает всех гостей. Кино оказывается несовместимо с бытовой стороной жизни.

В фильме также присутствует сатира на кинопроизводство, еще более гротескная, чем в «Папироснице от Моссельпрома». По сюжету,

в некоей «Частной экспериментальной мастерской по определению профессиональной пригодности» люди в белых халатах проводят тесты на физическую выносливость, чтобы дать заключение, годится ли человек для работы в кинематографе. Среди испытаний особо кинематографично выглядит проверка способности Гоги стоять на голове. Гога с успехом демонстрирует классический киногэг, когда внезапно выясняется, что он за ширмой передел обуви на руки. После такого пораженная комиссия дает Гоге удостоверение, что у него есть «абсолютные способности к кинодеятельности» и он может быть трюкачом. Так эксцентричность Гоги, не прижившаяся в быту, приводит его на первую, низшую ступень иерархии кинопроизводства.

Гога пытается проявить себя в качестве трюкача-каскадера на съемках, но вот однажды становится известно о приезде в Москву Мэри и Дуга, и Гогу, как наименее приметного на площадке человека, забывают на декорациях под потолком. Мэри и Дуг появляются в пространстве игрового фильма тремя способами: в кинохронике, запечатлевшей их недавний приезд, фрагментах игровых фильмов с участием актеров, а также в стилизации под кинохронику средствами игрового кино. Сцена чаепития актеров в русских народных головных уборах смонтирована с кадрами, в которых присутствует десяток операторов, снимающих это событие, благодаря чему создается комический эффект, так как в реальности это событие мог заснять только один оператор.

Именно Пикфорд, звезда номер один в кино того времени, замечает трюкача-недотепу Гогу благодаря его выразительно смешному поведению. Авторы и здесь с юмором создают иллюзию присутствия Пикфорд на киностудии, снимая со спины другую актрису в наряде, похожем на наряд Пикфорд из кинохроники. Представленный «русским Гарри Пилем» (еще одна иностранная звезда советских экранов) Гога в один момент оказывается в ряду кинозвезд, когда Мэри предлагает ему сняться в совместной любовной сцене. Степень иллюзорности происходящего постепенно повышается, а кульминацией фильма становится поцелуй героев в рамках одного кадра, представляющего собой практически бесшовный монтаж кадра игрового фильма с Пикфорд и появляющегося на его фоне героя Ильинского.

После поцелуя Мэри Пикфорд Гога становится той самой знаменитостью, которой его хотела видеть Дуся, однако теперь — в новом,

более высоком статусе — Гоге уже не нужна простая девушка. Храня помаду Пикфорд на своей щеке, он начинает прожигать жизнь: ездит на машине с шофером, обедает в дорогих ресторанах... Но жизнь кинозвезды для Гоги оказывается невыносимой: отныне каждый норовит подсмотреть за его частной жизнью. Люди выстраиваются в очередь к замочной скважине в ресторане, чтобы хоть одним глазком взглянуть на своего кумира, и на это зрелище начинают продавать билеты, как в кино. Как любая кинозвезда, Гога привлекает к себе внимание камер. К нему в комнату, пробивая стену, пробивается кинооператор с аппаратом, желая запечатлеть предмет всеобщего обожания. Не выдержав такого образа жизни, Гога стирает помаду со щеки и снова становится билетером в кинотеатре. Пережив эти приключения, Гога и Дуся решают быть вместе, осознав тяжесть положения актеров, подобных Фэрбенксу и Пикфорд, не желая такого в собственной жизни и оставляя любимые киноприключения только в зале кинотеатра.

Эта эксцентрическая комедия, рассчитанная благодаря своей теме на успех у широкой публики, получила целый ряд критических замечаний со стороны кинокритики. «Поцелуй Мэри Пикфорд» резко критиковали в прессе прежде всего за грубость юмора и несостыковку двух сюжетных линий: выдуманных героев Гоги и Дуси и реальных «Мэри и Дуга». Вмонтированная в повествовательную ткань кинохроника с американскими актерами слишком контрастировала с игровыми эпизодами, что ставилось в упрек создателям фильма, которые погнались за сенсацией ради прибыли. Однако сейчас очевидно, что именно благодаря этой игре с реальностью картина встраивается в общую тенденцию советского авангарда с его стремлением к эксперименту и пафосом преобразования действительности.

Впрочем, создатели фильма пытались привлечь внимание публики не только ловким обманом. Помимо «ложных» cameo в фильме есть настоящие cameo советских актеров Веры Малиновской и Наума Рогожина, двух ярких фигур немого кино. Любопытно, что четырех лет плодотворной деятельности на киностудии «Межрабпом-Русь», где работали Малиновская и Рогожин, оказалось достаточно, чтобы актеры получили особый статус и появились на экране в качестве «специально приглашенных звезд». Приглашение Малиновской было неслучайным еще и потому, что она прославилась после исполнения

главной роли в фильме «Коллежский регистратор» (1925, режиссеры Иван Москвин, Юрий Желябужский), популярном не только в советском, но и в заграничном прокате. Малиновская, как и Гога Палкин в фильме Комарова, была особо отмечена Мэри Пикфорд, которая посмотрела «Коллежского регистратора» во время путешествия в СССР и назвала его лучшим советским фильмом из всех увиденных [Кушникович, 1995, с. 135].

Еще одной претензией к фильму было слишком сильное влияние американского кино. Так, например, в анонимной негативной рецензии в газете «Вечерняя Москва» автор указывает на проблему оригинальности советского кинематографа: «Пока у нас нет настоящей советской комедии, мы потребляем суррогат» [Поцелуй Мэри, 1927, с. 12]. Настроение отдельных критических заметок по поводу «Поцелуя Мэри Пикфорд» может говорить о начинающейся смене трендов в советском кино. На этапе активного проката зарубежных картин и прямого им подражания возникает вопрос об идентичности советского кино, который постепенно будет становиться все острее.

Клише западного кино продолжают обыгрываться в короткометражной комедии о кинопроизводстве «Кинокарьера звонаря», вышедшей в 1928 году. Короткометражка сценариста и режиссера Николая Верховского создавалась как учебный фильм на кинокурсах имени Б.В. Чайковского при содействии московского отделения «Совкино». В производственных документах подчеркивается несерьезный для большой комедии характер сюжета, который можно представить только в формате учебного фильма для своих. После первого обсуждения уже готового фильма комиссия постановила не выпускать его в прокат, однако при последующих обсуждениях фильму все-таки дали возможность попасть на большие экраны [Дело, л. 23–25].

«Кинокарьера звонаря» открывается сатирическими портретами деятелей кино. Директор кинофабрики (М. Хабарин⁽⁴⁾) рассказывает своим подчиненным об экономии (финансовой стороне кинопроцесса), в то время как глаза режиссера, оператора и актера прикованы к главному объекту их профессионального интереса — ножкам актрисы (Нина Савская), которая должна играть в будущем фильме.

(4) Только инициал указывается в тех случаях, когда имя исполнителя неизвестно.

Процесс созерцания нарушает помощник режиссера, единственный, кто следит за временем и напоминает группе об отправляющемся на место съемок поезде.

Это некая советская деревня, где есть свой любовный треугольник. За местной красавицей Лидочкой (Лидия Клубкова) ухаживают актер местного драматического кружка Петя (Петр Савин) и звонарь на колокольне (В. Борисович). Тихую деревенскую жизнь нарушает группа кинематографистов, неслучайно приезжающих на поезде, который со времен первых сеансов братьев Люмьер стал символом кинематографа в целом.

Звонарь случайно попадает на съемочную площадку, где идут съемки боевика с ковбоями в духе американских вестернов. Заметим, что это не первое появление ковбоев в советском кино. Еще в 1924 году режиссер Л.В. Кулешов снял один из своих первых классических фильмов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» о приключениях американцев в СССР — с ковбоями, устроившими типичные для вестерна погони в центре Москвы, на фоне узнаваемых локаций и памятников вроде храма Христа Спасителя. Появление образов такого рода, взятых из других национальных традиций, по мнению культуролога Н.А. Хренова, также характерно для переходных периодов развития культуры, так как в нестабильное время «культуры в большей степени становятся открытыми и готовыми к активной ассимиляции элементов других культур» [Хренов, 2005, с. 467]. В «Кинокарьере звонаря» появление знаковых персонажей американского кино подается с другой точки зрения. Объектом сатиры здесь становится не столько жанр американского кино, сколько сам кинопроцесс, активно подражающий американскому жанру.

Звонарь, как и герой Ильинского в «Папироснице от Моссельпрома», не догадывается, что перед ним лишь игра, и спасает связанную девушку, на которую мчится поезд, тем самым срывая съемку. Поначалу разозлившись на звонаря, кинематографисты затем замечают в нем кинематографические задатки — подходящий типаж, — после чего пытаются задействовать его в съемках. Абсурдность ситуации в том, что героем для фильма выбирают человека, предельно далекого не только от кино, но и от творчества в принципе. Само название «Кинокарьера звонаря» — оксюморон. При этом другого героя-любownika, актера

Петю, который своим костюмом и робкими манерами напоминает популярного голливудского комика Гарольда Ллойда, киногруппа даже не замечает.

Звонарь, не будучи профессиональным актером, не может сосредоточиться на поставленной задаче. Режиссер пытается направить звонаря по «зеркальному методу работы с киноактером» (как определяет сам персонаж), когда актер просто повторяет за режиссером все действия, но так и не добивается нужной реакции: звонарь, буквально восприняв требование повторять все в точности, воспроизводит поведение самого режиссера.

Когда съемочная группа понимает, что работать со звонарем невозможно, режиссер решает идти по пути наименьшего сопротивления и снимать его в естественных обстоятельствах, делая камеру незаметной для героя — снимать «жизнь как она есть». Режиссер просит спрятать всю атрибутику кинопроцесса, а для проявления настоящих эмоций заставляет актрису влюбить бедного героя в себя. Не поддающийся на соблазнения звонарь страстно целует актрису, только когда его взгляд, данный субъективной камерой, неожиданно ловит целующихся Петю и Лидочку, что вызывает у героя подлинные эмоции. Реакция, лишённая наигранности, так и остается лучшим дублем в кинокарьере звонаря. Если в «Папироснице...» во главе угла стояла фигура режиссера, четко контролирующего весь процесс, то здесь мы обнаруживаем противоположный взгляд, когда лучший, самый искренний кадр получается по воле случая, а не в результате тщательной постановочной работы.

В юмористической форме, намеренно или нет, автор фильма вторил идеям Дзиги Вертова, пятью годами ранее опубликовавшего программный текст «Мы. Вариант манифеста» (1922), в котором он громил игровые психологические драмы старого типа и противопоставлял им новую искренность заснятой «жизни врасплох» [Вертов, 2008, с. 15–16].

Кульминацией комедии становится очередная случайность, уничтожающая отснятый материал. В последней сцене звонарь засвечивает киноплёнку, пытаясь похвастаться и показать Лидочке «свои фотокарточки». Происшествие с поездом, достойное авантюрного кино, приводит человека, весьма далекого от кинематографа, на съемочную площадку, случайно герою удается «сыграть» лучшую сцену, попавшую

на киноленту, и таким же случайным образом звонарь заканчивает свою карьеру, так и не дойдя до экранов. И в то же время эта череда случайностей неслучайно оказывается сюжетом короткометражной комедии молодых выпускников курсов имени Б.В. Чайковского.

В «Кинокарьере звонаря» ярко и уже весьма отчетливо проявляются элементы пародии не только на конкретные жанры популярного кино, но и на штампы немого кино в целом. Например, создатели злоупотребляют визуальным эффектом каше, вставляя его почти в каждую сцену без особой необходимости. Лента изобилует погонями ради самих погонь, акцентируя внимание на одном из самых часто встречающихся клише в немом кино.

Пародия как элемент кино о кино встречается и в нескольких других фильмах этого периода. Если чуть раньше пародированию подвергались зарубежные сюжеты, как, например, в целой серии фильмов о героях Фэрбенкса («Багдадский вор» (1925, режиссер Евгений Гурьянов), «Вор, но не багдадский» (1926, режиссер Владимир Фейнберг), «Знак “Зерро” на селе» (1927, режиссеры Борис Лагунов, Борис Никифоров)), то ближе к следующему десятилетию объектом пародии становятся сюжеты о советской жизни. В 1930 году в ограниченном прокате (Украинская ССР) [Марголит, 2019, с. 371] появляется фильм, снятый на киностудии ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), «Взорванные дни» на актуальную тему коллективизации и индустриализации. По мнению Е.Я. Марголита, «Взорванные дни» стали отражением тупиковой ситуации, к которой пришло советское кино 1920-х годов, с ее исчерпанностью выразительных средств. В итоге молодой режиссер Александр Соловьев поставил фильм, сюжет которого напрямую связан с проблемой отражения реальности в кино [Марголит, 2019, с. 367].

По сюжету, ударнику труда (Семен Свашенко) дают поручение доставить трактор на съемочную площадку, где одновременно (что усиливает абсурдность) ведутся съемки двух картин. На площадке выстроены подчеркнуто бутафорские декорации: лубочная деревня и завод из фанеры. Актеры отыгрывают штампы советского кино на сельскую и производственную темы. В фильме о селе дочь кулака влюбляется в местного парня только потому, что он не женат. Заводская тема представлена сюжетом о любви двух работников завода. Чтобы добиться руки девушки, парень начинает работать усерднее,

так как девушка готова выйти только за ударника труда. Артисты играют подчеркнуто механистично, а снимаются оба фильма с использованием всевозможных визуальных штампов: нестандартных ракурсов, каше, замедленной съемки.

В это предельно искусственное кинематографическое пространство вторгается настоящий ударник на тракторе, символе новой жизни, и в буквальном смысле разрушает эту реконструкцию, врезаясь в декорации. Поняв, какие сюжеты снимает кинооператор (фигуры режиссера и оператора здесь синтетически представлены одним человеком с киноаппаратом), герой Свашенко, считающий себя настоящим другом советского кино, выносит кинематографистам приговор: «Вы делаете барахло!» Ударник предлагает кинематографистам идти в ногу со временем и показать на экране подлинную жизнь без разукрашенных селян в париках и заводов из фанеры. Кинооператор вместе с рабочим отправляется снимать настоящую деревню, жители которой еще не вступили в колхоз. В этой деревне, будто на съемочной площадке игрового фильма, обнаруживаются свои обманки. Кулак, одевшись в лохмотья, выдает себя за бедняка и рассказывает о тяжелой жизни при советской власти. Соседи, которые не могут поделить землю на своих участках, «разыгрывают» эксцентрическую комедию с крутящимся, как карусель, забором. Все обитатели села по-разному реагируют на кинокамеру. Если бедняк стесняется, что камера запечатлеет его образ, то местный активист выставляет себя напоказ.

После демонстрации крестьянам в местном сельском клубе лампы накаливания (еще один символ технического прогресса) ударник агитирует их вступать в колхоз, рассказывая о планах индустриализации на несколько лет. Действие фильма резко переносится на два года вперед, где в только отстроенном агрогородке те же герои живут в идиллии будущего. Вместо споров за землю крестьяне соревнуются в гонках на велосипедах, исчезают ряженные кулаки, а единственные конфликты возникают из-за некоторых пережитков прошлого. Так, местный середняк, не желая учиться на курсах трактористов, не может справиться с трактором и устраивает за ним погоню в духе немого кино. Неостановимый прогресс, будто этот трактор, несется по советской деревне, и единственным выходом остается обуздать его, а не противиться.

Через монтажную склейку сцена с трактором из будущего оказывается фрагментом игрового фильма, который просматривают в кинолаборатории герой Свашенко и кинооператор. Агрогородок оказывается декорацией. Между героями происходит ключевой для всего фильма диалог: оператор считает, что в кино ему удалось перегнать жизнь и показать счастливое будущее, а рабочий утверждает, что советская жизнь обгоняет любую фантазию. Кино снова противостоит здесь реальной жизни, и именно реальность выходит из этой борьбы победительницей. Особенно интересно, как фильм Соловьева опережает свое время. Снимавшийся за несколько лет до утверждения в советском искусстве социалистического реализма, он фактически предвосхищает его принципы, главным из которых будет показ жизни в ее революционном развитии. Однако парадокс в том, что лишь в пространстве фильма жизнь оказывается сильнее фантазии.

Заключение

Советский кинематограф 1920-х годов породил целый ряд фильмов, в которых в комической форме затрагиваются вопросы о художественных принципах кино как искусства. Возможно, именно кажущаяся несерьезность комического жанра уводила внимание исследователей от тех проблем, которые ставят эти фильмы о кинематографе. Пристальный взгляд на них позволяет обнаружить фундаментальную проблему взаимодействия искусства и реальности, разные точки зрения на нее. Обманки, постоянно возникающие при удвоении художественной реальности, обнажают диалектические противоречия, которые оказываются не менее интересными, чем теоретические размышления и общественные дискуссии своего времени. Кинематограф, таким образом, не только размышляет о себе как искусстве или индустрии, но и определяет собственное место в обществе и свою важную роль во внутренней и даже внешней политике государства.

Показательно, что тема кино о кино с началом следующего этапа истории отечественного кинематографа практически сходит на нет. В начале 1930-х годов сворачиваются острые общественные дискуссии о кино. «Лабиринт творческих исканий», как характеризует раннее советское кино Зоркая [Зоркая, 2005, с. 180], превращается в ровную тропу. На смену поискам в середине 1930-х годов приходит

абстрактная унифицирующая установка на социалистический реализм как единственный метод советского искусства, и в кино появляются конкретные образцы, на которые необходимо равняться. Вместе с этим кинопроизводство перестает быть темой для игрового кино, поскольку подобные размышления, как видно из представленного выше анализа, были потенциально неприемлемыми, ибо ставили зрителя в неудобное положение, заставляли его сомневаться как в «правдоподобности» экранного искусства, так и в том, насколько происходящие в стране перемены соотносятся с высказываемыми декларациями. Вплоть до 1946 года, когда появляется комедия Григория Александрова «Весна», мы не найдем фильмов, в которых кино, по сути, разрушает само себя, свою иллюзию — для того, чтобы задать очередные насущные вопросы не только о самом себе, но и о мире вокруг.

Источники:

- 1 Дело художественного фильма «Кинокарьера звоноря» // Бумажный архив ГФФ. Д. 400. Л. 23–25.

Список литературы:

- 2 Багров П.А. Протазанов и становление высокой комедии в русском кино // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 215–232.
- 3 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. СПб.: Азбука, 2021. 640 с.
- 4 Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления / Сост., текстолог. подгот., предисл. Д.В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
- 5 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 560 с.
- 6 Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетей, 2005. 544 с.
- 7 Кушнирович М. Мода в стране героев // Сеанс. 1995. № 11. С. 133–141.
- 8 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 9 Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
- 10 Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. 464 с.
- 11 Медведев А. Сослагательное наклонение. Беседы по истории отечественного кино. М.: Издательство Дединского / Киноведческая артель 1895.io, 2023. 592 с.
- 12 Поцелуй Мэри // Вечерняя Москва. 1927. 17 сентября. С. 12.
- 13 Трошин А.С. Время останавливается. Кино — театр — телевидение — жизнь: Статьи и заметки разных лет. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. 471 с.
- 14 Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. 624 с.
- 15 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонин и др. СПб.: Сеанс, 2021. 440 с.
- 16 Bernstein J.M. Fight Club: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 191–218.
- 17 Landy J. 8½: Self-Reflexive Fiction and Mental Training // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 139–154.

- 18 Palis E. Méliès, Astruc, and Scorsese: Authorship, Historiography, and Videographic Styles // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 115–136.
- 19 Pippin R.B. Cinematic Self-Consciousness in Hitchcock's Rear Window // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 31–52.
- 20 Schofield P. Funny Games: Film, Imagination, and Moral Complicity // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 219–232.

Sources:

- 1 Delo khudozhestvennogo filma "Kinokar'era zvonorya" [Film File of the Film *The Bell Ringer's Film Career*]. *Bumazhnyi arkhiv GFF* [Paper Archive of Gosfilmofond of Russia], f. 400, ll. 23–25. (In Russian)

References:

- 2 Bagrov P.A. Protazanov i stanovlenie vyisokoi komedii v russkom kino [Protazanov and the Formation of High Comedy in Russian Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2008, no. 88., pp. 215–232. (In Russian)
- 3 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekovyia i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021. 640 p. (In Russian)
- 4 Vertov D. *Iz naslediia* [From the Heritage]. Vol. 2: Stat'i i vystupleniia [Articles and Speeches], comp., text. prep., preface L.V. Kruzhkov. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2008. 648 p. (In Russian)
- 5 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French B. Skuratov. 2nd ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 560 p. (In Russian)
- 6 Zorkaya N.M. *Istoriia sovetskogo kino* [The History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aletyia Publ., 2005. 544 p. (In Russian)
- 7 Kushnirovich M. Moda v strane geroev [Fashion in the Land of Heroes]. *Seans*, 1995, no. 11, pp. 133–141. (In Russian)
- 8 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallinn, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 9 Margolit E. *Zhivye i mertvye. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s and 1960s.]. St. Petersburg, Masterskaya "Seans" Publ., 2012. 560 p. (In Russian)
- 10 Margolit E.Ya. *V ozhidanii otveta. Otechestvennoe kino: filmy i ikh lyudi* [Waiting for an Answer. Russian Cinema: Films and Their People]. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2019. 464 p.
- 11 Medvedev A. *Soslagatel'noe naklonenie. Besedy po istorii otechestvennogo kino* [Subjunctive Mood. Conversations on the History of Russian Cinema]. Moscow, Izdatelstvo Dedinskogo / Kinovedcheskaya artel' 1895.io Publ., 2023. 592 p. (In Russian)
- 12 Potselui Meri [Mary's Kiss]. *Vechernyaya Moskva*, 1927, September 17, p. 12. (In Russian)
- 13 Troshin A.S. *Vremya ostanavlivaetsya. Kino — teatr — televidenie — zhizn': Stat'i i zametki raznykh let* [Time Stops. Cinema — Theater — Television — Life: Articles and Notes from Different Years]. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., Muzei kino Publ., Nauchno-issledovatel'skii institut kinoisusstva Publ., 2002. 471 p. (In Russian)
- 14 Khrenov N.A. *Sotsial'naya psikhologiya iskusstva: perekhodnaya ehpokha* [The Social Psychology of Art: The Transitional Era]. Moscow, Al'fa-M Publ., 2005. 624 p. (In Russian)
- 15 Elsesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Theory of Cinema. The Eye, the Emotions, the Body]. St. Petersburg, Seans Publ., 2021. 440 p. (In Russian)
- 16 Bernstein J.M. Fight Club: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 191–218.
- 17 Landy J. 8½: Self-Reflexive Fiction and Mental Training. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 139–154.
- 18 Palis E. Méliès, Astruc, and Scorsese: Authorship, Historiography, and Videographic Styles. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 115–136.
- 19 Pippin R.B. Cinematic Self-Consciousness in Hitchcock's Rear Window. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 31–52.
- 20 Schofield P. Funny Games: Film, Imagination, and Moral Complicity. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. by D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 219–232.

УДК 17.028.1; 791.43

ББК 85.374.0

Гуров Олег Николаевич

Кандидат философских наук, доцент, философский факультет,
Государственный академический университет гуманитарных наук
(ГАУГН), 119049, Россия, Москва, Мароновский пер., 26
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov@duck.com

Ключевые слова: телесность, идентичность, воплощенное сознание,
боди-хоррор, постгуманизм, метаморфоза, философия кино,
Д. Кроненберг

Гуров Олег Николаевич

Пределы телесного и метаморфозы идентичности: «Муха» Д. Кроненберга



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-724-747

Для цит.: Гуров О.Н. Пределы телесного и метаморфозы идентичности:
«Муха» Д. Кроненберга // Художественная культура. 2025. № 4.
С. 724-747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-724-747>

For cit.: Gurov O.N. Limits of Corporeality and Metamorphoses
of Identity: David Cronenberg's *The Fly*. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 724-747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-724-747> (In Russian)

Gurov Oleg N.

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Faculty of Philosophy, State
Academic University for the Humanities (GAUGN), 26 Maronovsky Lane,
Moscow, 119049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov@duck.com

Keywords: corporeality, identity, embodied consciousness, body horror,
posthumanism, metamorphosis, philosophy of cinema, D. Cronenberg

Gurov Oleg N.

Limits of Corporeality and Metamorphoses of Identity:
David Cronenberg's *The Fly*

Аннотация. Фильм Д. Кроненберга «Муха» (1986) исследуется как философская аллегория, раскрывающая ключевые аспекты телесности, идентичности и границ человеческого. В центре внимания — метаморфоза тела главного героя Сета Брандла в результате технологического эксперимента, приведшего к его слиянию с насекомым. В статье рассматривается, как телесная трансформация влияет на целостность субъекта и осмысливается через концепции воплощенного сознания, феноменологии болезни и постгуманистической критики. Исследование опирается на современные труды в области embodied cognition, философии кино, а также на интерпретации телесного ужаса (body horror) как культурного симптома. Особое внимание уделено феномену «предательства тела» и нарушению привычных границ между человеческим и нечеловеческим. Фильм анализируется как трагедия физического распада, в которой визуальный шок служит средством драматизации онтологической неустойчивости тела. Подчеркивается, что «Муха» обнажает фундаментальную зависимость субъективности от физической оболочки и ставит под вопрос устойчивость человеческой идентичности в эпоху техноэволюции.

Abstract. David Cronenberg's *The Fly* (1986) is examined as a philosophical allegory that explores key dimensions of corporeality, identity, and the boundaries of the human. The article focuses on the bodily metamorphosis of the protagonist, Seth Brundle, as a result of a technological experiment that leads to his hybridization with an insect. The author considers how bodily transformation challenges the integrity of the subject and is interpreted through the lens of embodied consciousness, the phenomenology of illness, and posthumanist critique. The study draws upon contemporary scholarship in embodied cognition, philosophy of cinema, and interpretations of body horror as a cultural symptom. Particular attention is paid to the phenomenon of 'body betrayal' and the disruption of established boundaries between the human and the non-human. *The Fly* is read as a tragedy of bodily decomposition, in which visual shock serves as a means of dramatizing the ontological instability of the flesh. The film ultimately reveals the fundamental dependence of subjectivity on the physical shell and questions the stability of human identity in the age of techno-evolution.

Душа в отметинах распада,
Тебя чуть-чуть, но чересчур,
Покуда прах чрезмерно черен,
Покуда страх чрезмерно вздорен
И непокорен твой прищур.

Г. Бенн⁽¹⁾

Введение. К философии телесной метаморфозы: «Муха» как симптом

Трансформации телесности индивида все активнее подвергаются рефлексии в художественной материи современного кино, чему была посвящена, в частности, недавняя статья В.А. Колотаева [Колотаев, 2025]. Мы же сосредоточимся на картине «Муха», не разбиравшейся в упомянутой статье, посвященной образам исключительно антропоморфных тел на экране.

Фильм «Муха» (The Fly, 1986) Д. Кроненберга (David Cronenberg), с момента выхода приобрел статус культового произведения в жанре боди-хоррора. Сюжет строится вокруг неудачного научного эксперимента: молодой ученый Сет Брандл пытается осуществить собственную телепортацию, однако в самый ответственный момент в капсулу, где он находится, незаметно проникает муха. В результате ДНК человека и насекомого сливаются, и Брандл начинает постепенно превращаться в гибридное существо — в «человекомуху». Как отмечает Я.Э. Цырлина, подобные трансформации в боди-хорроре не только выражают страх перед физическими мутациями, но и вызывают у зрителя эффект «шоковой идентичности» — ощущение утраты контроля над собственным организмом и разрушения границ между «я» и «не-я» [Цырлина, 2023, с. 39].

Несмотря на гротескную природу изображения, «Муха» поднимает фундаментальные философские вопросы, касающиеся телесности, сознания и материальной природы субъективности. В картине раскрывается, что происходит с личностью, когда физическая форма,

через которую она реализуется, радикально трансформируется и разрушается.

В статье представлен анализ телесности в «Мухе» в контексте современных представлений о воплощенном сознании и постчеловеческой идентичности. Цель работы — показать, каким образом в фильме артикулируются ключевые проблемы философии телесности: соотношение плоти и сознания, проблема технологии как фактора трансформации человеческого, а также роль телесности как основы субъектности. Исследование опирается на зарубежные и отечественные труды последних лет в области теории воплощенного познания, когнитивного анализа кинематографа и феноменологии телесного опыта.

В ряде исследований поднимается важный вопрос: действительно ли Брандл теряет свою человечность, или зритель поддается визуальной ловушке, отождествляя чудовищный облик с утратой субъективности. Визуальное оформление метаморфозы максимально отталкивающее, однако ответ на вопрос о том, сохраняется ли субъектность на уровне восприятия, рефлексии и переживания при потере человеческой формы, не так очевиден. К. Байфорд (С. Byford) замечает: «...фильмы Дэвида Кроненберга воплощают фантазию о компенсации и равновесии <...>. Этот баланс отражается в его отказе рассматривать различные физические превращения, которые претерпевают персонажи его фильмов, как аллегорическое представление их злой природы» [Byford, 1998]. С другой стороны, трансформация Брандла может быть интерпретирована как исследование проблемы взаимоотношения антропологического и природного начал. С. Квок (S. Kwok) пишет: «...с самого зарождения цивилизаций люди пытались гуманизировать, ставя человеческий род в центр по отношению к животным; однако в последние десятилетия постепенно набирает силу постантропоцентрический подход, который рассматривает возвышение человека как препятствие к пониманию нечеловеческого мира и стремится пересмотреть отношения между человеком и животными посредством децентрализации человека» [Kwok, 2020].

Забегая вперед, отметим, что, как показывает Х. Карел (H. Carel), фильм можно интерпретировать как трагедию болезни, в которой телесная деформация символизирует разрушение границ между «живым телом» и «биологическим объектом». Это не метафора, а буквальное

(1) Бенн Г. Позднее «Я» // Бенн Г. Избранные стихотворения / Пер. с нем. М.: Carte Blanche, 1994. С. 8.

представление прогрессирующего распада, одиночества и утраты субъектного контроля над собой [Carel, 2007, p. 2–3].

Структурно статья включает краткий обзор теоретических подходов и развернутый анализ фильма, завершающийся выводами.

Поворот к теории воплощенного восприятия

В последние десятилетия в философии и теории кино наблюдается поворот к проблеме телесного: исследовательское внимание смещается от чисто умозрительных или визуальных аспектов к телесному восприятию и сенсомоторному опыту как основам кинематографического переживания. Исследователи подчеркивают, что зритель воспринимает фильм не только интеллектуально, но и телесно, через движение, чувство, физиологическую вовлеченность. Так, В. Галлезе и М. Гуэрра (V. Gallese, M. Guerra), опираясь на нейрокогнитивные исследования, указывают: «Наши отношения к кинематографическим образам являются воплощенными и сенсорными», — и зритель ощущает движения и эмоции на экране «в своем теле, как если бы они были его собственными» [Gallese, Guerra, 2012, p. 185].

Эти данные подтверждают тезис о воплощенном сознании, развиваемый в рамках когнитивной науки. Согласно идеям Ф. Варелы и его соавторов, тело с его сенсомоторными структурами играет не вспомогательную, а фундаментальную роль в порождении сознания [Варела, Томпсон, Рош, 2023, с. 115–117]. Отсюда проистекает важный вывод: любые представления о возможности переноса сознания или «я» в бестелесное цифровое пространство оказываются философски и онтологически сомнительными, поскольку игнорируют неустрашимую связь субъективности с телесностью.

Как отмечает О.С. Якушенкова, в хоррор-кинематографе обнаженная плоть утрачивает свою привычную сексуализированную функцию и становится маркером уязвимости, объектом власти взгляда и манипуляции. Тем самым тело вырывается из культурных кодов контроля и предстает в своем предельно незащищенном, часто пугающем виде [Якушенкова, 2022, с. 126–127].

Сходную идею формулирует Б.В. Подорога, трактуя фильмы Кроненберга как визуальный вызов идее устойчивого субъекта. Режиссер сознательно подрывает эссенциалистские представления о «я»,

вводя в поле изображения концепцию полиморфной сексуальности, восходящую к философии Н. Брауна. Здесь сексуальность — это не выражение индивидуальной свободы, а попытка выхода за пределы нормативной телесности и формирования нового, коллективного тела, чуждого логике капиталистической субъективности [Подорога, 2019, с. 51–52].

Кинематографисты и философы кино все чаще признают, что тело выступает не просто экраным объектом, но медиатором смысла. Это лежит в основе теорий так называемого «кинематографа телесного опыта» и феноменологического подхода к аудиовизуальному восприятию [Embodied Cognition, 2015, p. 17–19]. Боди-хоррор Кроненберга наглядно демонстрирует эту установку: именно плоть, а не абстрактная идея, становится точкой входа в нарратив и эмоциональную структуру фильма. Как пишут современные исследователи, «тело становится отправной точкой как для режиссера, так и для зрителя, напоминая о прежних теориях телесной вовлеченности» [Gallese, Guerra, 2012, p. 191–192].

Одним из наиболее убедительных доказательств этой телесной включенности является феномен зеркальных нейронов. Проведенные исследования, в частности, показывают: при восприятии кинематографических сцен мозг зрителя воспроизводит эмоциональные и моторные реакции, аналогичные тем, что демонстрируются персонажами на экране [Yilmaz, Lotman, Karjus, 2023]. Тем самым зритель «переживает» чужие действия и физические страдания как собственные [Portillo, 2024].

Я.Э. Цырлина отмечает, что киноэкран превращается в своего рода «протез органа чувств», напрямую подключая зрителя к переживанию телесных трансформаций, характерных для боди-хоррора. Это не просто эстетизация уродства, а визуализация тревоги по поводу собственной телесности, границ и целостности «я» [Цырлина, 2023, с. 40–41].

В своей интерпретации К. Серебряков рассматривает «Муху» как «анти-супергеройский манифест торжества духа над плотью», акцентируя внимание на экзистенциальном измерении драмы телесного распада и культурных кодах 1980-х годов [Серебряков, 2019, с. 45–60].

С точки зрения философии телесности идеи воплощенного сознания и боди-хоррора активно разрабатываются С. Шавиро (S. Shaviro) [Shaviro, 1993, p. 42]. В его работе тема чудовищной физической метаморфозы интерпретируется как симптом онтологической неустойчивости и размывания границ между субъектом и объектом, между организмом и механизмом.

Эта проблематика перекликается с концепцией объективного тела у Ю. Кристевой [Кристева, 2003, с. 88–90], а также с биополитическими разработками М. Фуко, особенно в части анализа тела как объекта наблюдения, дисциплинарного контроля и принудительной нормализации [Фуко, 1999, с. 205–210].

Сцены с зеркалом, в которых Брандл наблюдает собственное, постепенно распадающееся тело, особенно ясно показывают философскую проблематику расщепления субъективности. Тело перестает быть «собственным» и становится внешним, пугающим объектом. В терминах Д. Тригга (D. Trigg) — это момент превращения живой плоти в «тело как объект», утратившее интуитивную соразмерность с сознанием [Trigg, 2011, p. 89–90].

Особенно выразительно это проявляется в сценах, где герой теряет зубы, ногти, кожные покровы. Х. Карел отмечает, что в этот момент происходит феноменологический разлом: и зритель, и герой становятся свидетелями предательства тела — то есть невозможности больше с ним отождествляться [Carel, 2007, p. 12–13].

Отметим, что несмотря на наличие целого ряда ценных идей, относящихся к описанной выше проблематике, в том числе в контексте «Мухи», философская глубина этого фильма все же пока, как представляется, не получила достаточной интерпретации в научной литературе. Настоящее исследование стремится внести вклад в восполнение этого пробела, для чего в работе будет осуществлен анализ, опирающийся на методы феноменологии и интерпретацию визуального языка кино. Далее представлена попытка показать, как фильм воспроизводит и трансформирует идеи философов телесности, чтобы оценить устойчивость сознания даже внутри чудовищно измененной плоти, и вместе с этим проблематизировать устойчивость самого понятия «человеческого».

Фрагментация тела и устойчивость субъективности

Нарратив фильма «Муха» развивается в двух пересекающихся плоскостях — технологической и экзистенциальной. В начале Брандл представлен как блестящий, но эксцентричный ученый⁽²⁾, разрабатывающий устройство телепортации, способное перемещать объекты в пространстве. Философский потенциал сюжета раскрывается уже на этапе экспериментов: перемещение органических, неживых объектов (как, например, стейк), проходит с ошибками, а попытки телепортировать живые существа оборачиваются катастрофой — животные погибают в процессе. Эти образы подчеркивают не столько техническую сложность, сколько принципиальную непрозрачность и хрупкость живого как такового, и вместе с этим вызывают ассоциацию с метаморфозой у Ф. Кафки, которая символизирует отчуждение, возникающее при трансформации телесности [Кафка, 2006, с. 6].

Тем не менее в кульминационный момент Брандл решается на перенос собственного организма. Игнорируя предостережения своей возлюбленной, он входит в капсулу телепортации. Камера показывает происходящее от первого лица, создавая эффект сдвига восприятия — как будто теперь герой действительно «видит мир глазами мухи». Уже здесь возникает коллизия: остается ли Брандл самим собой, если его физическая форма необратимо изменилась?

Особое внимание в связи с этим заслуживает феномен телесной памяти, описанный в феноменологии М. Мерло-Понти и интерпретируемый применительно к «Мухе» Д. Триггом. Он подчеркивает, что физическая оболочка обладает собственной логикой интенциональности, и в данном фильме мы наблюдаем, как тело выходит из-под власти сознания. Возникает болезненная трещина между субъективным «я» и материалом, через который это «я» реализуется [Trigg, 2011, p. 87–89].

(2) Архетип ученого, который проделывает эксперименты прежде всего с самим собой, собственным телом, и утрачивает временно или навсегда свою привычную нормальную телесность, сформировался еще в немом кино: можно вспомнить как многократные экранизации повести Р. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886) или картину Абеля Ганса (Abel Gance) «Безумие доктора Тюба» (La Folie du docteur Tube, 1915) [см. подробнее: Сальникова, 2023, с. 320–324; Сальникова, Авантюрное, 2024, с. 231].

По мере развития сюжета трансформация героя принимает все более трагический характер: первоначальный всплеск энергии и прилив сил сменяются прогрессирующим распадом. Кожа покрывается язвами, мышцы ослабевают, конечности трансформируются в лапки насекомого. Из экранной версии фильма был вырезан яркий эпизод, в котором герой «проживает», как его туловище воспроизводит новый остроконечный хитиновый отросток. Все меньше остается черт, позволяющих окружающим воспринимать Брандла как человека. Однако на уровне сознания он продолжает осознавать себя субъектом. В одной из начальных сцен он с горделивой иронией замечает: «Я создаю тела. Разбираю их на части и собираю заново», — а после начала трансформации, осмысляя происходящее, Брандл стремится сохранить свою внутреннюю субъектность, пытаясь если не контролировать, то хотя бы наблюдать и осмыслять изменения.

В финальной части фильма разворачивается кульминация драмы: изуродованный, практически полностью деградировавший герой оказывается, по сути, перед выбором, существовать в нечеловеческой форме или быть уничтоженным. Его возлюбленная Вероника, сжалившись, избавляет его от страданий. Сцена смерти подчеркнута трагична: Брандл умирает с полным осознанием утраты человеческого, по крайней мере в части физической составляющей. Кстати, эта ситуация затрагивает не только феноменологию, но и этику: допустимо ли уничтожение тела, если в нем сохраняется разум и способность к страданию.

Здесь возникает перекрестие философских традиций: с одной стороны — телесная феноменология М. Мерло-Понти, настаивающая на неразрывности сознания и плоти; с другой — христианско-экзистенциальное представление о душе, страдающей в теле как в темнице [Мерло-Понти, 1999, с. 203–206]. «Муха» обозначает пространство между этими двумя подходами, оставляя вопрос открытым, но предлагает зрителю пережить этот конфликт в его чистом виде.

Границы «я» и абъективное тело: опыт распада

Один из центральных философских конфликтов «Муhy» — это проблема соотношения телесности и сознания. Уже в первых сценах ставится вопрос: какова граница между «видением в качестве человека» и «видением в качестве муhy». Нарушение привычного восприятия

запускает рефлексию о возможности взгляда на себя извне. Позднее становится ясно, что мозг героя функционирует, он способен чувствовать, страдать, мыслить даже тогда, когда его внешний вид перестает быть человеческим.

Подобная ситуация близка к понятию абъекции в интерпретации Ю. Кристевой, то есть к состоянию отторжения, возникающему при нарушении границ «человеческого». Метаморфоза Брандла в нечеловеческое существо усиливает визуальную и телесную тревогу, активируя эффект телесного ужаса. Как отмечал Т. Адорно, обезображенное тело теряет индивидуальность и превращается в знамение всеобщей уязвимости, в символ страха перед физической разрушимостью [Адорно, 2001, с. 187–188]. Вместе с этим, Р. Карраско-Карраско (R. Carrasco-Carrasco) интерпретирует мутацию героя как травматическое вторжение уязвимости в мужской субъект [Carrasco-Carrasco, 2022, p. 172].

Феноменологическая традиция утверждает, что восприятие мира всегда осуществляется через тело [Мерло-Понти, 1999, с. 203–206]. Согласно этой логике, можно сказать, что Брандл сохраняет человеческий способ восприятия до тех пор, пока остается хотя бы отчасти «узнаваемым» физически. Однако по мере превращения его организма в чуждую биологическую форму (включая выработку секрета, мутацию кожи и конечностей) разрушается и связь между телесностью и восприятием.

Фильм наглядно иллюстрирует то, что философ Л. Липовски называет «соединением плоти человека с плотью другого», иными словами, нарушением телесной целостности, при котором «я» перестает существовать в прежнем виде. В результате человек оказывается вытеснен за пределы самого понятия «человеческое».

Эта мысль находит отклик и в ряде философских традиций, включая античную. Уже у Лукреция и Гераклита звучит идея текучести материи и неустойчивости форм. Кроненберг визуализирует эту проблему средствами кинематографа, он ставит перед зрителем вопрос: «Если в нас попали чужие молекулы, остаемся ли мы самими собой?»

Эта линия рассуждений перекликается с постструктуралистской критикой субъективности. М. Фуко показывает, что тело всегда подчинено внешним матрицам власти и нормализации; Ж. Бодрийяр утверждает, что в цифровую эпоху тело становится легко заменяемым

образом, симулякр [Бодрийяр, 2015, с. 98–100]. Н. Хейлс (N.K. Hayles) подчеркивает, что виртуализация тела в киберкультуре разрушает устойчивую антропологию субъекта [Hayles, 1999, p. 4].

Удивительно, но в «Мухе» буквально дословно проиллюстрированы эти же идеи. По сюжету, технология, развитие которой, казалось бы, позволит человеку избавиться от многих ограничений, на деле оборачивается распадом и разложением, причем в результате этих процессов исчезает не только физическая оболочка, но и устоявшиеся представления о субъекте.

Интересно предположить, почему творчество режиссера в такой мере соответствует философским концептуальным положениям. Надо отметить, что научная строгость Кроненберга относится не только к его киноработам, но и к роману «Употреблено» (Consumed), который он опубликовал в 2014 году. В этой книге героиня буквально сращена с различными устройствами при помощи проводов, Bluetooth и Wi-Fi и ее жизнь полностью опосредована технологиями. Кроненберг в нескольких эпизодах романа досконально разбирает технологическую и смысловую составляющие этой диспозиции человека и техники.

Думается, что в творчестве Кроненберга наука, кино и проза существуют не как отдельные потоки или блоки — в зависимости от того, как его рассматривать: как структуру или систему. Кажется, что режиссеру удалось нащупать уникальный путь, следуя которому, он смог создать собственную оригинальную художественно-интеллектуальную экосистему. Именно поэтому его более чем разнообразная фильмография (а также роман) воспринимается логично и органично, несмотря на то что мы говорим о фильмах, созданных в жанрах боди-хоррора, триллера, фантастики и драмы. При этом в сердце его искусства заложены строгие философские идеи, концепции о бытии и времени М. Хайдеггера, о власти и субъекте (по Фуко) и многие другие, которые он точно материализует в кадре и на бумаге.

Мы склонны предположить, что этот путь был предопределен с детства. Уже тогда он увлекался фантастическими рассказами, в частности А. Азимова и Р. Брэдли, и это заложило в нем страсть к мысленным экспериментам, где наука и воображение встречаются и взаимодействуют [Hill, 2005]. Позднее, в университете он изначально изучал биохимию, затем, осознав, что строгий академический подход и в целом научная атмосфера не отвечают его внутреннему

стремлению к творчеству, перевелся на другое отделение и окончил бакалавриат по английскому языку и литературе. Как Кроненберг отмечает в одном из интервью, ему не было интересно доводить эксперименты до конца и он предпочитал придумывать их результаты и выстраивать вокруг них концептуальные миры [Lewis, 2014].

Вместе с этим он всегда интересовался устройством механизмов и техники. Решив посвятить себя кинематографу, он досконально изучил устройство кинокамер и других приборов и неоднократно создавал собственные технические «лаборатории» на съемочных площадках [Ahearn, 2014].

С другой стороны, несмотря на то что, упрощая, общим знаменателем творчества Кроненберга являются трансформации и мутации, сам он в жизни и работе всегда стремится к определенности и ментальной ясности: по его мнению, истинная реальность определяется работой нервной системы и органов чувств, и любой отказ от этой ясности, например искусственное изменение сознания, лишь способно исказить и обеднить ее структуру [Lewis, 2014].

Этот комплекс фактов, убеждений и интересов нашел отражение в его творчестве, где Кроненберг представляет тело и зачастую болезнь не как катастрофу, а как философское поле для исследования человеческого и технологического. И это касается не только «Мухи», где генетическая мутация превращается в метафору эксперимента над телом, но и других фильмов, в частности «Сканнеров» (Scanners, 1981), где тайные технологические эксперименты заставляют мутировать психофизиологическую систему, «Видеодрома» (Videodrome, 1983) и «Экзистенции» (eXistenZ, 1999), где техника предстает как, может быть, и не органичное, но абсолютно органическое продолжение человеческого организма.

Таким образом, для Кроненберга творчество по сути является лабораторией, где он «связывает насмерть» философию, технологии, политику, экономику с драматургией. В его экспериментах тело объективирует реальность, а технические артефакты обретают «смысл» через взаимодействие с плотью и нервной системой человека. При этом режиссеру удается использовать научный подход так, что он не воспринимается зрителем как что-то сухое и схоластичное. Иными словами, Кроненберг превращает научный дискурс в поэзию образов, с помощью которых творит и исследует.

В результате в его фильмах камера не столько фиксирует действия героев, сколько рассказывает историю о трансформации дискурса о человеке в современную эпоху, как бы мы ее ни назвали: четвертой промышленной революцией, биохакингом или киборгизацией. Этот симбиоз теории и практики создает эффект «наглядной философии»: кажется, что его фильмы созданы не человеком искусства и даже не одним человеком, а трансдисциплинарным сообществом экспертов, которым удалось найти общий язык. Как мы полагаем, именно поэтому его работы служат мостом между элитарными и массовым восприятием, обеспечивая и эмоциональную вовлеченность большинства зрителей, и интеллектуальный вызов для тех, кто готов глубоко задуматься.

Киборгизация и уязвимость: техноэтика трансформации

Многие современные исследователи рассматривают «Муху» как аллереорию постгуманистического кризиса. Целый ряд работ, опубликованных в последние годы, посвящен вопросу природы постчеловеческой идентичности в контексте генетики и биотехнологий. Так, Х.Р. Нороха де Алмейда (H.R. Noronha de Almeida) подчеркивает, что фильм изображает ученого как «разрушителя чистоты генома», который стремится «нарушить границы между человеком и нечеловеческими существами» [Noronha de Almeida, 2023, p. 195]. Фильм тем самым бросает вызов гуманистической идее о человеке как о высшем существе: образ насекомого выступает не только как метафора.

Этот мотив соотносится с критикой евгеники, а также с этическими дилеммами, порожденными трансгуманистическим дискурсом, в рамках которого наука претендует на усовершенствование человеческой природы. В «Мухе» телепортация превращается в своего рода эксперимент биотехнологического переустройства тела, чреватого трагическими последствиями. Среди них — гибель животных, болезненные мутации, утрата целостности человеческого. Все это свидетельствует, с одной стороны, об огромных возможностях и, с другой, об ограниченных перспективах контролировать развитие технологий, как и об огромных рисках, с которыми столкнулся сегодня человек [Ferrando, 2019, p. 32–35]. Муха здесь выступает образом «пожарной сигнализации»: С. Коннор (S. Connor) в монографии, посвященной

символизму насекомых, трактует муху как образ, воплощающий телесное отвращение и отчуждение [Connor, 2006, p. 122].

Отметим, что особое значение приобретает тема киборгизации — сращения органического и техногенного. Брандл становится живым воплощением киборга, в котором стерта граница между плотью и технологией, между естественным и сконструированным⁽³⁾. Его новое состояние не поддается привычной классификации: это ни болезнь, ни улучшение, ни мутация, это пограничная форма, сочетающая черты мутации, патологических процессов и метафизического перерождения.

Кроненберг подчеркивает двойственный характер технологически обусловленной трансформации. Она дарует герою силу: Брандл уже не зависит от гравитации, легко ползает по стенам и потолку и, вероятно, должен научиться летать. Но одновременно это преимущество оборачивается орудием саморазрушения. Здесь просматривается параллель с идеей «постава» у М. Хайдеггера: технология, задуманная как средство, выходит из-под контроля и подчиняет себе человека, превращая его в функцию — в «захваченное» существо, лишенное автономии и осмысленности [Хайдеггер, 1993, с. 243–247].

Важно отметить, что Кроненберг избегает прямолинейной дидактики: фильм не утверждает, что техника — зло. Скорее он показывает, что катастрофа становится возможной не из-за технологии как таковой, а вследствие человеческой наивности, гордыни и эмоциональной неустойчивости. Герой движим любовью, страхом и самоуверенностью — именно это ведет к его падению. Однако само падение оформлено не как метафизическое наказание, а как результат конкретной технобиологической ошибки.

В связи с этим «Муха» оказывается созвучна постгуманистическим и постфеминистским идеям о «номадическом теле», которому не свойственна фиксированная форма и которое непрерывно изменяется под воздействием новых технологических и социальных факторов. Такое тело воспринимается не как данность, а как процесс.

(3) Один из первых ярких образов такой «киборгизации» масс был создан в марсианских сценах «Аэлиты» Я. Протазанова 1924 года [Сальникова, «Аэлита», 2024, с. 129].

Милосердие и последняя инкарнация

Финал кинокартины несет мощную философскую нагрузку. Когда Вероника уничтожает обезображенное тело Брандла, этот будто бы насильственный акт оказывается единственно возможным проявлением милосердия [Жижек, 2010, с. 42]. Последнюю просьбу героя — не дать ему окончательно превратиться в «новую плоть» — можно интерпретировать как попытку сохранить остаток идентичности, душевную целостность, пусть и через физическое уничтожение [Чегодаев, Чегодаева, 2018]. Это обращение к дуалистической метафизике — возможно, к идее нематериального остатка субъектности, сохраняющегося до гибели физического тела.

Фраза «покойся с миром», звучащая в конце, приобретает здесь двусмысленное значение: с одной стороны, это прощание с человеческим обликом, с другой же — акт признания продолжающегося человеческого достоинства даже в физическом образе, утратившем человеческие черты.

Таким образом, «Муха» выходит далеко за рамки жанра боди-хоррора. Это философская притча о том, где заканчивается человек и начинается иное. Картина заставляет задуматься, исчезает ли личность вместе с телом, или сознание нерасторжимо связано с телесной формой. Характерно, что эффект сочувствия здесь оказывается сильнее эффекта ужаса: по мере трансформации героя зритель нередко сопереживает его утрате, скорбит вместе с Брандлом по фрагментам тела, по остаткам воли и речи.

Представляется правдоподобным, что именно в этом и заключается намерение Кроненберга: показать человеческую природу как хрупкую данность, подверженную техногенным мутациям, но сохраняющую достоинство до конца.

Финальный вывод можно сформулировать следующим образом: телесность в современном кино не просто выступает элементом визуальной стратегии, а занимает роль онтологического поля для осмысления сложных философских вопросов.

Отдельно отметим, что упомянутый выше феномен киборгизации не показан напрямую, и поэтому мы можем определить этот концепт метафорически. Киборг здесь — не образ будущего, а трагический субъект, утративший контроль над собственной физической

оболочкой. Его трансгрессия не приводит к освобождению, а лишь обнажает иллюзию техноутопий, в которых тело может быть «улучшено» без экзистенциальных последствий [Wolfe, 2009, p. 87]. Думается, Кроненберг показывает, что киборгизация выступает не победой над плотью, а формой ее острейшего отчуждения.

И все же, как отмечает Х. Карел, суть трагедии здесь не в самой трансформации, а в безысходности телесного разрушения: «Мы все носим в себе болезнь — болезнь смертности» [Carel, 2006, p. 20]. Повторим, что даже в финале зритель не воспринимает героя как чудовище в полной мере, он остается человеком, несмотря на распад формы. Такой исход сближает фильм с экзистенциальной традицией, в которой тело воспринимается как храм личной свободы, а его утрата — глубочайшей трагедией.

Заключение. Что остается от человека

Фильм Д. Кроненберга «Муха» представляет собой наглядный пример того, как жанр боди-хоррора способен артикулировать глубокие философские вопросы. В настоящем исследовании показано, что картина объединяет тему воплощенного сознания и постчеловеческой идентичности с сюжетными приемами научной фантастики.

Основные выводы настоящей работы можно резюмировать следующим образом. Фильм заставляет задуматься о том, что, во-первых, даже при радикальной телесной трансформации сознание героя сохраняет способность к переживанию, страданию и саморефлексии. Во-вторых, научно-технологический эксперимент, лежащий в основе сюжета, приводит не к освобождению, а к подрыву границ между человеком и нечеловеческим — создавая новую форму субъекта, находящегося вне привычной онтологии. Это состояние «человекомухи» интерпретируется в духе постгуманистической критики как симптом утраты устойчивой идентичности в условиях техноэволюции [Брайдотти, 2021, с. 86–89].

Перспективным направлением дальнейшего анализа является сопоставление «Мухи» с другими произведениями боди-хоррора и постгуманистической фантастики, а также разработка этического измерения, в частности вопроса о возможной непрерывности сознания после разрушения телесной формы.

Выше мы отметили, что «Муха» в какой-то степени выходит за пределы жанра боди-хоррора. Как мы показали, эта киноработа представляет собой редкий пример в ряду произведений массовой культуры, где трагическая история ученого столь мастерски сочетается с клинической точностью визуальных эффектов и где также тонко применяется эмоциональная палитра. Поэтому мы предлагаем более точно определить жанр фильма как «экспериментальный интеллектуальный хоррор».

Пространство лаборатории, где проходит ряд основных сцен, передается максимально аскетично. Каждый элемент оборудования представлен в фильме как инструмент научного исследования и не несет функцию декорации для создания атмосферы страха. При этом камера часто фиксируется на деталях, например на изменениях кожи Брандла, чтобы продемонстрировать зрителю мутацию как научный феномен. С другой стороны, в финальных сценах, где напряжение достигает предела, основное внимание смещается от визуальности — ужасающего образа монстра — к динамике отношений между героями, и каждый их жест и взгляд становятся метафорой обреченной любви, жертвенности и неизбежных последствий научного эксперимента, вышедшего из-под контроля. Таким образом, «Муха» не играет на эмоциях зрителя, вызывая шок от визуальных эффектов, а погружает в дискуссию о границах человеческого и технологического. Как мы полагаем, именно этот комплекс позволяет Кроненбергу размыть грань между популярным кино и интеллектуальным дискурсом.

В заключение отметим ключевую трагическую составляющую фильма. На наш взгляд, она проявляется в том, что герой теряет тело и одновременно оказывается неспособным от него освободиться. В отличие от других персонажей, наблюдающих за разрушением его организма со стороны, сам Брандл остается заключенным внутри собственного телесного распада. И такое вынужденное существование в деградирующем теле, невозможность «выйти» из тела, придает фильму черты феноменологического исследования болезни, старения и умирания [Carel, 2006, p. 20].

Список литературы:

- 1 Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
- 2 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Постум, 2015. 240 с.
- 3 Брайдоу Р. Постчеловек / Пер. Д. Хамис. М.: Институт Гайдара, 2021. 408 с.
- 4 Варела Ф., Томпсон Э., Рош А. Отелесненный ум: Когнитивная наука и человеческий опыт / Пер. с англ. К. Тулуповой. М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2023. 456 с.
- 5 Жижек С. О насилии / Пер. с англ. А. Смирнов, Е. Лямина. М.: Европа, 2010. 184 с.
- 6 Кафка Ф. Превращение / Пер. С. Апта // Кафка Ф. Превращение. М.: АСТ; Транзиткнига, 2006. С. 5–55.
- 7 Колотаев В.А. Бахтинская модель гротескного тела в фильме Корали Фаржа «Субстанция» и расщепление личности // Художественная культура. 2025. № 3. С. 458–473. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-458-473>.
- 8 Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер. с фр. А. Костицкой. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
- 9 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
- 10 Подорога Б.В. Поэтика мертвой плоти: Дэвид Кроненберг как читатель Нормана Брауна // Galactica Media. 2019. № 3. С. 49–70. <https://doi.org/10.24411/2658-7734-2019-10024>.
- 11 Сальникова Е.В. Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 12 Сальникова Е.В. Авантюризм пространства Великого Немого: настроения и подтексты. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. 456 с.
- 13 Сальникова Е.В. «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // Наука телевидения. 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>.
- 14 Серебряков К. «Муха»: тело и дух // Кинотексты. 2019. № 5. С. 45–60.
- 15 Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
- 16 Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер., вступ. ст., ком. и указ. В.В. Бибикина. М.: Республика, 1993. 447 с. (Мыслители XX века).
- 17 Цырлина Я.Э. Не-человеческое ужасное в фильмах боди-хоррора // Техногос. 2023. № 3. С. 37–48. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2023.3.03>.
- 18 Чегодаев А.А., Чегодаева Е.Г. Мотив плоти в творчестве Д. Кроненберга в ракурсе онтологии субъективности Ж. Делеза // Общество: философия, история, культура. 2018. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ploti-v-tvorchestve-d-kronenberga-v-rakurse-ontologii-subektivnosti-zh-deleza> (дата обращения 12.06.2025).
- 19 Якушенкова О.С. Ужас наготы тела: голая правда хоррор-фильма // Corpus Mundi. 2022. № 1. С. 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62>.
- 20 Ahearn V. David Cronenberg Fulfills Childhood Dream to Be a Novelist with “Consumed” // InfoTel (The Canadian Press). 2014. URL: <https://infotel.ca/newsitem/books-cronenberg/cp30062448> (дата обращения 06.08.2025).

- 21 Byford C. Crashing into the Future // *Futures*. 1998. Vol. 30. Issue 10. P. 949–958. [https://doi.org/10.1016/S0016-3287\(98\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0016-3287(98)00097-4). URL: https://www.academia.edu/108089614/Crashing_into_the_future (дата обращения 12.06.2025).
- 22 Carel H. A Phenomenology of Tragedy: Illness and Body Betrayal in *The Fly* // *Scan: Journal of Media Arts Culture*. 2007. Vol. 4. № 2. URL: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=95 (дата обращения 12.06.2025).
- 23 Carrasco-Carrasco R. The Vulnerable Posthuman in Popular Science Fiction Cinema // *Cultural Representations of Gender Vulnerability and Resistance: A Mediterranean Approach to the Anglosphere* / Ed. by M.I. Romero-Ruiz, P. Cuder-Domínguez. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. P. 169–186.
- 24 Connor S. *Fly*. London: Reaktion Books, 2006. 224 p.
- 25 Embodied Cognition and Cinema // Ed. by M. Coëgnarts, P. Kravanja. Leuven: Leuven University Press, 2015. 382 p.
- 26 Ferrando F. *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 2019. 271 p.
- 27 Gallese V., Guerra M. Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies // *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2012. № 3. P. 183–210.
- 28 Gallese V., Guerra M. The Neuroscience of Film // *Projections*. 2022. Vol. 16. № 1. P. 35–58. <https://doi.org/10.3167/proj.2022.160101>.
- 29 Hayles N.K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 350 p.
- 30 Hill L. Influences: David Cronenberg // *New York Magazine (NYMag Nymetro)*. 22.09.2005. URL: <https://nymag.com/nymetro/movies/features/14547/> (дата обращения 06.08.2025).
- 31 Kwok S. The Human-Animal Divide in Communication: Anthropocentric, Posthuman and Integrationist Answers // *Language & Communication*. 2020. Vol. 74. № 1. P. 61–73. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.06.005>. URL: https://www.researchgate.net/publication/343081874_The_human-animal_divide_in_communication_anthropocentric_posthuman_and_integrationist_answers (дата обращения 12.06.2025).
- 32 Lewis T. David Cronenberg: 'My Imagination Is Not a Place of Horror' // *The Guardian*. 14.09.2014. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror> (дата обращения 06.08.2025).
- 33 Noronha de Almeida H.R. The Posthuman as a Hopeful Monster: Geneticizing the Fly-Human Hybrid in Cronenberg's *The Fly* // *Journal of Posthuman Studies: Philosophy, Technology, Media*. 2023. Vol. 7. № 2. P. 191–209.
- 34 Portillo I.J. From Body to World: Empathy and the Transformative Power of Cinematic Imagination // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2024. Vol. 18. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1363720>. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2024.1363720/full> (дата обращения 06.08.2025).
- 35 Shavero S. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 292 p.
- 36 Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg and Merleau-Ponty // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15 (1). P. 82–95. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0005>.
- 37 Wolfe C. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 392 p.
- 38 Yilmaz M.B., Lotman E., Karjuz A., Tikka P. An Embodiment of the Cinematographer: Emotional and Perceptual Responses to Different Camera Movement Techniques // *Frontiers in Neuroscience*. 2023. Vol. 17. <https://doi.org/10.3389/fnins.2023.1160843>. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/neuroscience/articles/10.3389/fnins.2023.1160843/full> (дата обращения 06.08.2025).

References:

- 1 Adorno T.W. *Ehsteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory], transl. from German A.V. Dranov. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]). (In Russian)
- 2 Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation], transl. from French A. Kachalov. Moscow, Postum Publ., 2015. 240 p. (In Russian)
- 3 Braidotti R. *Postchelovek* [The Posthuman], transl. D. Khamis. Moscow, Institut Gaidara Publ., 2021. 408 p. (In Russian)
- 4 Varela F., Tompson E., Rosh A. *Otelesnennyi um: Kognitivnaya nauka i chelovecheskii opyt* [The Embodied Mind: Science and Human Experience], transl. from English K. Tulupova. Moscow, Fond "Sokhranim Tibet" Publ., 2023. 456 p. (In Russian)
- 5 Žižek S. *O nasilii* [On Violence], transl. from English A. Smirnov, E. Lyamin. Moscow, Evropa Publ., 2010. 184 p. (In Russian)
- 6 Kafka F. *Prevrashchenie* [The Metamorphosis], transl. S. Apt. Kafka F. *Prevrashchenie* [The Metamorphosis]. Moscow, AST Publ., Tranzitkniga Publ., 2006. pp. 5–55. (In Russian)
- 7 Kolotaev V.A. Bakhtinskaya model' grotesknogo tela v filme Korali Farzha "Substantsiya" i rasshcheplenie lichnosti [Bakhtin's Model of the Grotesque Body in Coralie Fargeat's Film *The Substance* and Split Personality]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 458–473. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-458-473>. (In Russian)
- 8 Kristeva J. *Sily uzhasa: Ehsse ob otvrashchenii* [Powers of Horror: An Essay on Abjection], transl. from French A. Kostikova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2003. 256 p. (In Russian)
- 9 Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception], transl. from French, eds. I.S. Vdovina, S.L. Fokin. St. Petersburg, Yuventa Publ., Nauka Publ., 1999. 608 p. (In Russian)
- 10 Podoroga B.V. Poehtika mertvoi ploti: Devid Kronenberg kak chitatel' Normana Brauna [Poetics of Dead Flesh: David Cronenberg as a Reader of Norman Brown]. *Galactica Media*, 2019, no. 3, pp. 49–70. <https://doi.org/10.24411/2658-7734-2019-10024>. (In Russian)
- 11 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanyurnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: Adventurousness and Fiction of the Great Silent]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 12 Salnikova E.V. *Avanyurnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: nastroyeniya i podteksty* [The Adventurous Space of the Great Silent: Moods and Subtexts]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2024. 456 p. (In Russian)
- 13 Salnikova E.V. "Aelita" Yakova Protazanov: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligenta 1920-kh [Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a Component of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 2, pp. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>. (In Russian)
- 14 Serebryakov K. "Mukha": telo i dukh [The Fly: Body and Spirit]. *Kinoteksty*, 2019, no. 5, pp. 45–60. (In Russian)
- 15 Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'*. *Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison], transl. from French V. Naumov, ed. I. Borisova. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 480 p. (In Russian)
- 16 Heidegger M. *Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Speeches], comp., transl., intr. article, com. and index V.V. Bibikhin. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (Mysliteli XX veka [Thinkers of the 20th Century]). (In Russian)

- 17 Tsyrlina Ya.E. Ne-chelovecheskoye uzhasnoye v fil'makh bodi-khorrora [The Non-Human Horrific in Body Horror Films]. *Tekhnologos*, 2023, no. 3, pp. 37–48. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2023.3.03>. (In Russian)
- 18 Chegodaev A.A., Chegodaeva E.G. Motiv ploti v tvorchestve D. Kronenberga v raketse ontologii subektivnosti Zh. Deleza [The Motif of Flesh in D. Cronenberg's Work from the Perspective of G. Deleuze's Ontology of Subjectivity]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, 2018, no. 5. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ploti-v-tvorchestve-d-kronenberga-v-raketse-ontologii-subektivnosti-zh-deleza> (accessed 12.06.2025). (In Russian)
- 19 Yakushenkova O.S. Uzhas nagogo tela: golaya pravda khorrora-fil'ma [The Horror of the Naked Body: The Naked Truth of Horror Film]. *Corpus Mundi*, 2022, no. 1, pp. 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62>. (In Russian)
- 20 Ahearn V. David Cronenberg Fulfills Childhood Dream to Be a Novelist with "Consumed". *InfoTel* (The Canadian Press), 2014. Available at: <https://infotel.ca/newsitem/books-cronenberg/cp30062448> (accessed 06.08.2025).
- 21 Byford C. Crashing into the Future. *Futures*, 1998, vol. 30, issue 10, pp. 949–958. [https://doi.org/10.1016/S0016-3287\(98\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0016-3287(98)00097-4). Available at: https://www.academia.edu/108089614/Crashing_into_the_future (accessed 12.06.2025).
- 22 Carel H. A Phenomenology of Tragedy: Illness and Body Betrayal in *The Fly*. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 2007, vol. 4, no. 2. Available at: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=95 (accessed 12.06.2025).
- 23 Carrasco-Carrasco R. The Vulnerable Posthuman in Popular Science Fiction Cinema. *Cultural Representations of Gender Vulnerability and Resistance: A Mediterranean Approach to the Anglosphere*, eds. M.I. Romero-Ruiz, P. Cuder-Domínguez. Cham, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 169–186.
- 24 Connor S. *Fly*. London, Reaktion Books, 2006. 224 p.
- 25 *Embodied Cognition and Cinema*, eds. M. Coëgnarts, P. Kravanja. Leuven, Leuven University Press, 2015. 382 p.
- 26 Ferrando F. *Philosophical Posthumanism*. London, Bloomsbury Academic, 2019. 271 p.
- 27 Gallese V., Guerra M. Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2012, no. 3, pp. 183–210.
- 28 Gallese V., Guerra M. The Neuroscience of Film. *Projections*, 2022, vol. 16, no. 1, pp. 35–58. <https://doi.org/10.3167/proj.2022.160101>.
- 29 Hayles N.K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, University of Chicago Press, 1999. 350 p.
- 30 Hill L. Influences: David Cronenberg. *New York Magazine* (NYMag Nymetro), 22.09.2005. Available at: <https://nymag.com/nymetro/movies/features/14547/> (accessed 06.08.2025).
- 31 Kwok S. The Human-Animal Divide in Communication: Anthropocentric, Posthuman and Integrationist Answers. *Language & Communication*, 2020, vol. 74, no. 1, pp. 61–73. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.06.005>. Available at: https://www.researchgate.net/publication/343081874_The_human-animal_divide_in_communication_anthropocentric_posthuman_and_integrationist_answers (accessed 12.06.2025).
- 32 Lewis T. David Cronenberg: 'My Imagination Is Not a Place of Horror'. *The Guardian*, 14.09.2014. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror> (accessed 06.08.2025).
- 33 Noronha de Almeida H.R. The Posthuman as a Hopeful Monster: Geneticizing the Fly-Human Hybrid in Cronenberg's *The Fly*. *Journal of Posthuman Studies: Philosophy, Technology, Media*, 2023, vol. 7, no. 2, pp. 191–209.
- 34 Portillo I.J. From Body to World: Empathy and the Transformative Power of Cinematic Imagination. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2024, vol. 18. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1363720>. Available at: <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2024.1363720/full> (accessed 06.08.2025).
- 35 Shaviro S. *The Cinematic Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. 292 p.
- 36 Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg and Merleau-Ponty. *Film-Philosophy*, 2011, vol. 15 (1), pp. 82–95. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0005>.
- 37 Wolfe C. *What Is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009. 392 p.
- 38 Yilmaz M.B., Lotman E., Karjus A., Tikka P. An Embodiment of the Cinematographer: Emotional and Perceptual Responses to Different Camera Movement Techniques. *Frontiers in Neuroscience*, 2023, vol. 17. <https://doi.org/10.3389/fnins.2023.1160843>. Available at: <https://www.frontiersin.org/journals/neuroscience/articles/10.3389/fnins.2023.1160843/full> (accessed 06.08.2025).

УДК 791.43.01
ББК 85.37

Бавыкина Мария Сергеевна

Соискатель, Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва,
ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

Ключевые слова: движение камеры, длинный кадр, киноязык, ритм,
партитура движения, темпоритм, М. Офюльс, Б. Тарр, С. Шиппер,
К. Мидзогутти

Бавыкина Мария Сергеевна

Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-748-769

Для цит.: Бавыкина М.С. Длинный кадр и движение камеры:
эстетический потенциал взаимодействия // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 748-769.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-748-769>

For cit.: Bavykina M.S. The Long Take and Camera Movement:
The Aesthetic Potential of the Interaction. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 748-769.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-748-769> (In Russian)

Bavykina Maria S.

Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

Keywords: camera movement, long take, film language, rhythm, movement
score, temporhythm, M. Ophüls, B. Tarr, S. Schipper, K. Mizoguchi

Bavykina Maria S.

The Long Take and Camera Movement:
The Aesthetic Potential of the Interaction

Аннотация. Статья посвящена исследованию эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка через рассмотрение одного из компонентов, участвующих в формировании многоуровневой структуры кадра, — движения камеры. Данный компонент рассматривается в неразрывной связи с другим — акцентированной длительностью, что позволяет говорить о выразительных возможностях именно партитуры движения камеры, которая обретает особое эстетическое звучание в диалоге с темпо-ритмическими особенностями кадра и общей драматургией фильма. Взаимовлияние движения камеры и длительности способно достигать различного результата: время может быть нивелировано движением или, наоборот, нарочито подчеркиваться им и растягиваться еще сильнее, оно способно сгущаться и увеличиваться, как под лупой, или спрессовываться до одного метафорического мгновения или события. Примеры фильмов, выбранные для анализа в статье, позволяют продемонстрировать широкий (но не исчерпывающий) спектр методов работы с движением камеры в контексте длительности кадра. В фокусе внимания картины режиссеров, принадлежащих к разным периодам и направлениям в истории кинематографа: М. Офюльса, К. Мидзогути, Б. Тарра, С. Шиппера. Данный выбор материала для анализа позволяет приблизиться к рассмотрению эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка. Это дает возможность говорить о длинном кадре как об особом виде кадра, который за счет акцентированной длительности в совокупности с другими формообразующими компонентами способен создавать совершенно противоположные эффекты: усиливать зрелищность или погружать в скуку.

Abstract. The article is devoted to studying the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language through the consideration of one of the components involved in the formation of the multilevel structure of the take, which is camera movement. This component is considered in inseparable connection with another one — accentuated duration, which allows us to talk about the expressive potential of the camera movement score, which acquires a special aesthetic touch in dialogue with the rhythmic features of the frame and the general drama of the film. The interplay of camera movement and duration can achieve different results: time can be levelled by movement or, conversely, deliberately emphasised by it and stretched even further, it can be condensed and magnified as if under a magnifying glass or compressed into a single metaphorical moment or event. The film examples selected for analysis in this article demonstrate a wide (but not exhaustive) range of methods for dealing with camera movement in the context of frame duration. The focus of attention is on films by directors belonging to different periods and trends in the history of cinema: M. Ophüls, K. Mizoguchi, B. Tarr, and S. Schipper. This choice of material for analysis allows us to approach the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language. This makes it possible to speak of the long take as a special kind of take which, due to its accentuated duration in conjunction with other formative components, is capable of creating completely opposite effects: enhancing the visual appeal or plunging into boredom.

Введение

Кинематографическое произведение пребывает в состоянии движения на всех уровнях своей непростой системы. Когда имела место съемка на пленку, в первую очередь можно было говорить о материальном виде движения — фактической последовательности кадров на целлулоиде, которые и позволили воплотить в жизнь давнюю мечту человека о «движущихся картинках». Картинки, собираясь в непрерывный ряд, демонстрируют зафиксированные движения, существующие в реальности. Тела, предметы, природные явления, механизмы — объекты любопытства и любования, разглядыванием которых кинематограф заворочен и по сей день, разве что периодически меняются стратегии: от «наблюдательных» короткометражек братьев Люмьер, через авангардистское любование эстетическими возможностями ритмов (свет, крупность кадра, фазы движения механизмов — в 1920-х; форма произведения и принципы съемки как ритмообразующая основа — у «структурного кино» 1960–1970-х) до современных тенденций пристального рассмотрения «жизни» простого действия в его мельчайших подробностях, в согласии с реальным течением времени у ряда представителей направления «медленное кино», а также и у тех, кто занят более широкими практиками современного искусства. М. Фланаган (M. Flanagan) пишет, ссылаясь и на других исследователей, об этой тенденции детального рассмотрения жизни, в том числе как о желании вернуться к «скрытому потенциалу (а не “сущности”) раннего кино» [Flanagan, 2012, p. 36], которое во многом реализуется через использование такого инструмента киноязыка, как длинный кадр. Заметим, что в основе длинного кадра (как отдельного вида кадров) лежит качество, изначально присущее движущемуся изображению — длительность (когда кино появляется, монтажа и склейки еще нет, а длительность — уже существует). Обращение к длительности и, как следствие, к длинному кадру демонстрирует взгляд назад (в хорошем смысле) далеко за пределы даже кинематографа и обращает наше внимание на конструирование «эффекта» длительности в предшествовавших статичных формах и видах искусства («прообразах» [Бавыкина, 2025]), а также позволяет еще раз задуматься о «пластической родословной кинематографа» [Андронникова, 1980, с. 15]. Что подчеркивает актуальность проблемы

рассмотрения данного инструмента киноязыка и его эстетического потенциала.

Конечно, в кино движется и сюжет вместе со всеми элементами его структуры: развивается история под действием тех или иных конфликтов, меняются в своем «внутреннем движении» герои (или нет, что тоже можно считать разновидностью движения). Мотивы превращаются в лейтмотивы, детали в целые символические ряды (можно продолжать до бесконечности). Фильм имеет еще и временное измерение (в движении как время жизни, зафиксированное на материальном носителе, так и время проекции). Но в данном исследовании нас будет интересовать движение, не упомянутое до сих пор в тексте, которое формируется на базе механической природы аппарата и его возможностей перемещения в процессе создания движущегося изображения. На наш взгляд, это именно то движение, которое способно аккумулировать в себе все другие (драматургические, метафорические, реалистические и временные) и наиболее ярко выразить их в пластической партитуре. Речь о движении камеры, и в том числе связанной с ним «функции конструирования динамики», о которой писал Жан-Луи Бодри [Вивсянюк, 2017], внутри кадра (да и внутри фильма), но не просто кадра в нашем случае, — а именно кадра с акцентированной увеличенной длительностью. Такой вид кадра одновременно способствует как максимальному раскрытию возможностей работы с движением камеры и достижению за счет этого различных эстетических результатов, так и через движение камеры демонстрирует и свой потенциал, связанный с категорией длительности.

Длинный кадр часто рассматривается в контексте изучения направления «медленное кино». При этом однозначное определение самому понятию «медленное кино» найти сложно (М. Фланаган, например, отмечает недостатки термина в связи с заложенной в нем оппозиционной составляющей в контексте категории скорости [Flanagan, 2012, p. 5]). В основном теоретики выделяют ряд характеристик направления, на базе которых объединяют разнородные примеры: «медленность», дедраматизация, созерцательность, простое действие как объект внимания и другие. Длинный кадр чаще всего вносят в арсенал инструментов, которыми пользуются представители данного направления. Он не получает конкретного определения,

а концептуализируется тем или иным образом: например, как «формальное свойство» (для поля «медленного кино») [Flanagan, 2012, p. 9], «как практическая техника и как критическая концепция» [Marnoch, 2014, p. 3] в контексте истории кино. Но во всех случаях длинный кадр не рассматривается как отдельный самостоятельный инструмент киноязыка, который может работать в рамках различных направлений кинематографа — то, как предлагаем его рассматривать мы. А именно, как инструмент, у которого есть свои особенности, свойства, функции — работа с которыми позволяет достигать различных эстетических результатов, как в контексте жанровых задач, так и в контексте радикальных экспериментальных авторских поисков.

В основном авторы, например М. Фланаган или Л. Кёпник (L. Koernick) [Flanagan, 2012; Koernick, 2017; Кёпник, 2023], прослеживают истоки как самого направления «медленное кино», так и длинного кадра (как осмысленного стилистического приема) от начала послевоенного периода кинематографа (что не всегда кажется достаточно справедливым, так как есть и более ранние примеры работы с выразительной длительностью — у К. Дрейера (C.T. Dreyer), Ж. Ренуара (J. Renoir), Ж. Дювивье (J. Duvivier)) и, конечно, в связи с теоретическими работами А. Базена [Базен, 1972]. Однако особо отмечают сформировавшийся за последние десятилетия корпус произведений, по-новому осмысляющий заложенные в послевоенное время тенденции. Внимание теоретиков обращено к потенциалу длинного кадра, связанному с особым опытом восприятия (который и становится предметом рефлексии) для зрителя. Такому опыту как раз сопутствует замедление, погружение, иногда откровенная скука (в том числе как «эстетический инструмент» [Шредер, 2023, с. 33–35]), остановка движения и снижение динамики на всех уровнях (в том числе дедраматизация и уход от нарратива, который может «заинтересовать» зрителя) — то есть то, что вносят в список отличительных черт «медленного кино». В таких длинных кадрах все виды и формы движения в кинематографическом произведении претерпевают изменение, их интенсивность снижается, и объектом рефлексии становится ситуация приближения к «статике» и взаимодействие с ней. В связи с этим, например, среди отличительных «техник», присущих «медленному кино» (а фактически и длинному кадру, интегрированному в него), выделяется именно «статичный кадр» [Flanagan, 2012; Шредер,

2023, с. 23]. Однако и про движение камеры упомянуть не забывают, так как спектр представителей «медленного кино» и стилистических решений настолько неоднороден, что выведение общих черт хоть и возможно, но с рядом допущений. П. Шредер пишет о движении применительно к «медленному кино»: «Движение камеры, когда оно происходит, является тщательным и поэтапным, причем чаще всего камера движется под прямым углом: либо из стороны в сторону, либо прямо вперед или назад» [Шредер, 2023, с. 26]. То есть утверждается некоторая ограниченность характера движения камеры в длинном кадре «медленного кино», что дискуссионно, учитывая разнообразие примеров, относимых к данному направлению. Что говорить о длинных кадрах, больше направленных на усиление зрелищности (а часто они наполнены активным и разнообразным движением камеры, как, например, однокадровый фильм «Виктория» (Victoria, 2015) С. Шиппера (S. Schipper) — пусть это и довольно радикальный пример) и не подходящих, по мнению исследователей, для разговора о «медленности» — они, как правило, вообще остаются за пределами подробного рассмотрения, хотя и упоминаются. В разговор о «медленном кино» кадры таких фильмов, пожалуй, не вписываются, но, с нашей точки зрения, они не отделимы от разговора о длинном кадре, который уникален именно тем, что способен реализовать свой потенциал в противоположных направлениях, достигая так называемой «зрелищности» (в смысле драматического аттракциона) или погружая в состояние созерцания и замедления, при этом оставаясь для обеих целей одним и тем же инструментом. В этом контексте кажется уместной и мысль Н. Изволова о том, что «...монтаж — система, рассчитанная на эффект “естественности”» [Изволов, 2005, с. 36], и, как следствие, вывод: «Монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра. Этим, вероятно, объясняется стремление современного кино к длинным планам, а самого раннего — к коротким сюжетам, когда кадр равнялся фильму» [Изволов, 2005, с. 36]. Кино, независимо от своей принадлежности к жанровому или так называемому «авторскому», или экспериментальному, стремится к «естественности», которая не столько обладает признаками реализма, сколько дает возможность выйти на новый уровень существования произведения, где максимально стираются границы между зрителем и экраном с целью достижения различных смысловых эффектов.

Таким образом, самым продуктивным может быть рассмотрение длинного кадра с учетом всех его возможностей; именно это позволит приблизиться к наиболее точному определению понятия «длинный кадр», выявлению особенностей его природы, функций и эстетического потенциала. Объектом рассмотрения в данной статье будут фильмы, содержащие длинный кадр с активным движением камеры, режиссеров, принадлежащих к разному времени и направлениям: картины М. Офюльса (M. Ophüls), К. Мидзогути (K. Mizoguchi), Б. Тарра (B. Tarr), С. Шиппера (S. Schipper). Мы постарались выбрать именно такие примеры, в которых максимально ярко можно проследить разницу авторских задач и результатов в контексте использования длинного кадра с движением камеры. Предмет исследования — один из компонентов, который может участвовать в формировании длинного кадра, — движение камеры в диалоге с увеличенной длительностью. Важным представляется выявить именно выразительный потенциал, который создается маневренностью камеры в соединении с длительностью и в соответствии с авторскими целями. Мы не ставим перед собой задачу сформулировать в статье однозначное определение понятия «длинный кадр», а также дать исчерпывающий обзор стратегий работы с движением камеры в длинном кадре, но выявляем ряд тенденций «поведения» и эстетических характеристик, которыми наделяется «камера» через партитуру движения и длительность кадра. В рассмотрении этих вариантов существования камеры в длинном кадре видится потенциал для более точного изучения особенностей самого длинного кадра.

Макс Офюльс. «Мадам де...» (1953)

«Подвижность — способность камеры занять другое положение по отношению к снимаемой сцене, а каким образом это происходит — это уже вопрос стиля» [Лотман, Цивьян, 2024, с. 160]. Вопросом стиля и даже особенностью почерка для Макса Офюльса становится спектр выразительных возможностей движения камеры внутри четко сконструированного авторского мира. «Танец» камеры вторит «танцу» общей драматургии: их базовым элементом становится кружение (у Офюльса есть фильм, буквально названный «Карусель», *La Ronde*, 1950). Как следствие — повторение элементов кружения на разных

уровнях, дублирование сцен по структурно-содержательному принципу: например, сцена прощания с возлюбленным, а затем — подобная сцена прощания с сыном (обе в картине «Письмо незнакомки», *Letter from an Unknown Woman*, 1948). Или сцена проводов любовницы на вокзале, а далее по сюжету похожие проводы жены — уже в фильме «Мадам де...» (*Madame de...*, 1953).

В картине, которая представляет для нас наибольший интерес, а это именно «Мадам де...», Офюльс на основе одноименного романа Луизы де Вильморен (1951) при помощи кинематографических ухищрений, среди которых длинный кадр и движение камеры в том числе, выстраивает всю интригу, конфликт, систему взаимоотношений через «круговорот» драгоценностей в «природе» (суть в обществе, суть в особом «алфавите» коммуникационной стратегии описываемого времени и контекста). Ж. Делёз за замкнутость и зацикленность называл кино Офюльса «кристаллом»: «В кристалле мы можем только вращаться: отсюда хоровод эпизодов, но также — и цвета (“Лола Монтез”); вальсы — но также и серьги (“Мадам де...”); а к тому же еще и круговые видения конферансье в фильме “Карусель”» [Делёз, 2020, с. 337].

Камера через партитуру своего движения замыкает пространство героев: им не выбраться из бесконечных створок, дверей, окон, лестниц, штор и прочих элементов, маркирующих слои внутрикадрового пространства, простирающегося в глубину изображения, но лишённого этой глубины как таковой, — ибо за каждым поворотом камеры,двигающейся след в след за героями и следящей неотрывным взглядом объектива, появляется лишь новое пространственное ограничение интерьера. Д. Гиббс (J. Gibbs) отмечает, что камера любит искусственностью пространства фильмов, и это перемещение по поверхностям интерьера на фоне длительности становится для нее чуть ли не главной целью [Gibbs, 2017, p. 89–102].

Мир Мадам де... — шкаф с драгоценностями и дорогой одеждой, где она сама — всего лишь серьги, которые становятся разменной монетой в отношениях людей. Серьги передаются из рук в руки, чтобы в конечном счете остаться под стеклом как дар, принесенный в храм некой женщиной. Неслучайно Офюльс открывает картину кадром, который длится более двух минут. Нам демонстрируют постепенное движение по содержимому шкафа: в первые секунды мы видим лишь

руку (да и то в перчатке) героини фильма (в исполнении Даниэль Дарьё, Danielle Darrieux), которая не сравнима по своей смысловой роли с доминирующим присутствием предметного мира в кадре (предметный мир и его перенасыщенность — еще одна стилистическая черта произведений Офюльса, особенно ярко проявившаяся в картине «Лола Монтес», *Lola Montès*, 1955). Камера постепенно, от шкатулки к шкатулке открывает содержимое, затем появляется плечо и профиль, затем еще чуть больше тела и наконец аппарат выходит на портрет (но какой портрет!) — в овальной массивной резной раме зеркала, в которое смотрится Мадам де... Приняв решение, героиня встает, описывает круг по комнате (при этом зрителю открывается уже широкий обзор на общем плане следующего «шкафа», в котором заперт персонаж, — спальни) и, покидая в конце кадра комнату, она может выйти лишь в следующую.

Концептуальная конструкция первого кадра демонстрирует уменьшенную модель вселенной Офюльса, где «кружение» движений героев накладывается на «кружение» камеры и дополняется «кружением» длительности — вместе они в некотором смысле нейтрализуют друг друга. Мир Офюльса, изобилующий движением, говорит о топтании на месте, о невозможности вырваться из замкнутого круга пространства и времени, в который силами судьбы (или чего-то еще) человек оказывается втянутым: будь то замкнутый круг воспоминаний, как в «Лоле Монтес», или круг арены цирка в ней же; цепь отношений — влюбленностей в «Карусели» (важно отметить и длинный кадр, с которого начинается эта картина: конференсье проходит через сцену, на которой есть еще одна сцена, и входит в пространство — декорацию фильма); плен чувств в «Письме незнакомки», выход из которого возможен только в смерть. Камера Офюльса не отвлекается ни на секунду от фигур персонажей: они движут камерой — а камера отражает их взаимоотношения в своем движении, на фоне которого длительность выполняет в некотором смысле музыкальную функцию. «Музыкальная» фраза соответствует «танцевальной» фразе.

Один из эпизодов в фильме «Мадам де...» решает буквально через совмещение всех излюбленных приемов Офюльса: кружения, танца, длительности, заикленности — развитие отношений Луизы (Мадам де) и барона Донати, которые по сюжету влюбляются друг в друга, показаны через последовательность танцев на балу, снятых

с активным движением камеры и использованием достаточно длинных кадров (хотя и не настолько, как первый, открывающий картину). Череда поставленных друг за другом таких танцев, где течение времени различается по смене одежды и разнообразию акцентов в разговорах, состоящих почти из одних и тех же фраз, становится символическим «длинным кадром».

Кроме этого, применение приемов повторения, цикличности, дублирования, отражения действий героев и движений камеры в совокупности с длинным кадром еще больше усиливает аспект, связанный с восприятием длительности. Офюльсу необходим перенасыщенный, избыточный именно длинный кадр («зрелищный» и нескучный), при помощи которого он настойчиво добивается эффекта, приводящего к мысли о том, что время жизни стоит на месте, и любителю пространством, состоящим из придуманных человеком правил игры, оно смотрит, не мигая, на крутящуюся в «танце» человеческую фигурку, которой не хватает воздуха, и уже начинает кружиться голова у героев и у зрителей (как в «Лоле Монтес» перед прыжком с вышки).

Где же искать воздух? Возможно, в акцентах, таких как крупный план, который не является основополагающим конструктивным элементом у Офюльса; в них А. Насртдинова, например, увидела дыхание смерти: «Движение не дает времени разжесть иллюзорную ткань мира, увидеть его изнанку. Это единственно возможное пространство для очень хрупкого существования героев. Остановка значит смерть, что подтверждается крупным планом. Карусель не должна прекращать свою круговерть — только это гарантирует неуязвимость персонажей. Но Офюльс не может обойтись без крупного плана, ибо в противном случае перед нами были бы не более чем куклы» [Насртдинова, 2013, с. 302].

Быть может, приближение камеры к лицу персонажей (часто этот план воспринимается как «изолятор времени») на контрасте с общей концептуальной структурой у Офюльса как раз наоборот пытается ненадолго запустить остановившееся время и избежать смерти. А «пульсирующая» траектория, внутри которой камера то отпускает от себя персонажа, то притягивает к себе, в совокупности с длительностью иллюстрирует темпоральность «дыхания жизни», которое поддерживает и музыка (композиторы О. Штраус (O. Strauss) и Жорж ван Парис (G. Van Parijs)), с легкостью ветра врывающаяся

в «распахнутое окно» кадра, переворачивая всю эту сложную движущуюся конструкцию повествования, насыщенного длительностью и деталями, и превращая ее во вспышку света от «кристалла», время которой меряется лишь взмахом ресниц.

К. Мидзогути. «Верность в эпоху Генроку / 47 ронинов» (1941)

Марк Ле Фаню в своей книге о Кэндзи Мидзогути пишет, что благодаря приему, получившему название «план-эпизод», который использует режиссер, возникает особое напряжение, порождаемое двумя типами ощущений: с одной стороны, из-за длительности кадра мы подвержены мысли, что исход действия еще не решен и может внезапно произойти что угодно, с другой — нас не покидает мысль о том, что «все было выстроено и искусно predetermined заранее» [Ле Фаню, 2018, с. 107], и «именно в этом напряжении, в этом “силовом поле” рождается кинематограф этого особенного типа» [Ле Фаню, 2018, с. 107]. Что это за особый тип кинематографа — тут ничего нового не скажешь: созерцательный, выжидательный, медленный, возможно основной предшественник того кинематографа, который на современном этапе именуют «медленным» как течение.

Японская культура, проявившая свои отличительные черты в исключительных стилизованных решениях ряда авторов, без сомнения, оказала в этом вопросе влияние: возможно, несколько чаще в связи с «медленностью» вспоминают Я. Одзу (Y. Ozu) (вероятно, как раз по причине использования стилистики статичных кадров, о которых написано выше). Нас в контексте данного исследования больше интересует К. Мидзогути, который использует кадры с более акцентированной длительностью, чем Одзу, и совмещает их с выстроенным движением камеры.

Если камера Офюльса *следит и следует*, производя огромное количество движений и умножая слои содержимого в кадре, камера Мидзогути *наблюдает* на почтительной дистанции за отсутствием в кадре активного действия и движения. В картине «Верность в эпоху Генроку / 47 ронинов» (1941) она степенно и медленно «ступает» за повествованием на дистанции, в основном соответствующей общему плану, практически никогда ее не сокращая, часто вводя зрителя в повествование с верхней точки или, наоборот, заканчивая ею фразу.

Мидзогути, особенно в этой картине, часто оставляет за кадром основное событие (А. Мунипов отмечает, что в закадровом пространстве оказываются «самые страшные события» [Мунипов, 2003]), а помещает в центр внимания то, что ему предшествует или происходит после. Повествование формируется из промежутков-ожиданий, где узловые переходы вытесняются в незримо присутствующее закадровое пространство, оно у Мидзогути ощущается почти «материальным» именно благодаря длительности кадров и медленному движению камеры. Кажется, что сейчас она плавно повернется еще немного и откроет глазам произошедшее (тут и вспоминается первое ощущение, о котором пишет Ле Фаню), но нет — в момент возникновения такого чувства она, как правило, замирает на «статичную» паузу и погружает зрителя в диалог героев.

Если время у Офюльса уничтожается движением или ставится им на паузу, или повторяется как заевшая пластинка, время у Мидзогути концентрируется и идет именно в длинных кадрах, лишенных «событий», в каждом шаге камеры, в каждой минуте ожидания мести и исхода собственной участи для 47 ронинов. А «умирает» или просто перестает быть — в закадровом пространстве, о котором мы как зрители Мидзогути узнаем, что оказавшееся в нем, например, самоубийство самураев, само по себе не так важно (не имеет значения точка свершения чего-либо), важнее то, что этому предшествует.

Пол Шредер, перечисляя техники «медленного кино», среди прочего, пишет о «визуальной равномерности» [Шредер, 2023, с. 26], в контексте которой говорит об ограниченном движении камеры и дистанции, на которой остается зритель: «Зрителям отказывают в легком доступе к образу — их сознательно держат на расстоянии. Так зрителям остается самостоятельно формировать свои визуальные приоритеты» [Шредер, 2023, с. 26], — а также упоминает, что «медленное кино уклоняется от драмы — как от визуальной, так и от сюжетной» [Шредер, 2023, с. 26]. С одной стороны, это так, с другой стороны, драмой в таком кино становится то, что обозначил в своем подходе еще Мидзогути — вся драма и все зрелище это и есть состояние «в ожидании» событийного разрешения, драма обыденных действий и деталей. Конечно, у Мидзогути такое стилистическое решение накладывается на драматический сюжет событий, произошедших с вассалами, господин которых нарушил строгие правила и традиции

и, проявив эмоции, поднял меч на врага тогда, когда этого делать было не надо, за что и поплатился собственной жизнью (в чем была суть конфликта, мы так до конца и не узнаем, все это тоже останется в закадровом пространстве). Но то, что мы видим на экране, для истории самураев — по сути и есть набор обыденных действий и ритуалов из их кодекса, это не что-то из ряда вон выходящее. И камера, которая медленно обходит самураев, стоящих на коленях перед могилой своего господина, куда они принесли голову врага, своим движением подчеркивает: «наблюдайте», «обозревайте», потому что только издалека и в таком ритме можно почувствовать истинное величие свершающегося течения времени. И, кажется, в этом скрыто четкое руководство по формированию «визуальных приоритетов», которые не отдаются на откуп предпочтениям зрителя.

Выбор такой позиции использования недоминирующего движения камеры и акцентированной длительности кадра не менее настойчив и красноречив, чем, скажем, выбор стратегии Офюльса, который играет избытием действий, движений и событий. К этому как раз примыкает второе ощущение, о котором говорит Ле Фаню, что все «выстроено и искусно предопределено заранее» именно в выборе позиции автора, которая и транслируется через выбор того, что считать драмой для показа. А драма ожидания, а иногда и скука, связанные с ней, — не меньшее зрелище, чем фильм, насыщенный событиями.

Бела Тарр. «Проклятие» (1988)

Жак Рансьер написал о героях Бела Тарра так: «Мы не можем отождествить себя с их чувствами. Но мы проникаем в нечто более существенное, в ту самую длительность, в недрах которой в них проникают и на них воздействуют вещи, в страдание повторения, в смысл какой-то другой жизни, в достоинство, требуемое, чтобы преследовать мечту о ней и вынести в ней разочарование. В этом коренится точное соответствие между этическим посылом режиссера и завораживающим великолепием снятого одним планом эпизода, отслеживающего траекторию дождя в душах и силы, которые те ему противопоставляют. Это соответствие — одновременно и соответствие радикального реализма и высшей искусственности» [Рансьер, 2024, с. 98]. Камера Бела Тарра объединяет в себе функции свидетеля (и немного преследователя)

сродни камере Офюльса и функции наблюдателя, как у Мидзогути. Переосмысляя два типа взгляда-движения в диалоге с длительностью кадра, Тарр выводит их на новый уровень. Камера у него становится проводником. Проводником в мир, в котором в равной степени важно увидеть каждую деталь, поэтому можно медленно скользить движением по горе сохнувших стаканов в баре, прежде чем ввести в кадр человека, голос которого давно нам слышен — так он и делает в картине «Проклятие» (Kárhózat, 1988).

Если у Офюльса предметный мир поглощал человека и был главным объектом наблюдения в продуманной конструкции механизма, где не было места ожиданию, то у Тарра он дышит и живет, как человек, формируя общую материю времени, заполняющую кадр, и ждет того, что с ним что-то произойдет. Камера Офюльса, используя длительность кадра, замедляла и останавливала время через переполненное содержание кадра и избыток движений персонажей, за которыми она следовала. Бела Тарр перенасыщает кадр, добиваясь общего ощущения увеличения длительности, другими способами: в «Проклятии» в сцене исполнения героиней песни в баре камера медленно исследует сидящих посетителей. Они выглядят замершими (почти как фотографии), отчего возникает интересный эффект — будто мы смотрим движение «в рапиде», так срабатывает иллюзия «противохода» ритма движения камеры и содержания кадра. При этом на зрителя давит «пульсирующий» мотив исполняемой песни (композитор Михай Виг (Mihály Víg), название песни с венгерского можно перевести как «Все сделано» или «Все решено»), который сначала погружает в состояние транса, а потом ее нестерпимо хочется выключить — срабатывает ощущение общего избытка: медленного движения, темноты, замерших персонажей, назойливого ритма музыки и долгого приближения к лицу героини.

Ритм движения камеры вводит в вязкий мир происходящего, заставляя находиться в странном пограничном состоянии: с одной стороны, создавая ощущение дистанции, с другой — он «ввинчивает» в материю кадра через насыщение изображения деталями, которых становится много именно потому, что камера позволяет на них долго смотреть. Теперь событие — это то, как камера смотрит в длинном кадре — пристально, вязко, сквозь пелену вечного дождя Бела Тарра. Оно в этом взгляде, которым зрителя заставляют смотреть.

И формируется такой взгляд с первого открывающего «Проклятие» кадра, который строится через отъезд камеры от длительного статичного плана-пейзажа с вагонетками, перевозящими уголь, — кадр постепенно расширяется, «засасывая» зрителя в комнату и давая ему возможность занять положение за черной спиной неизвестного человека, сидящего у окна с видом на вагонетки. Ж. Рансьер назвал этот кадр «подпись под авторским стилем» [Рансьер, 2024, с. 50].

Пожалуй, в этом четко выстроенном внутрикадровом движении, помноженном на длительность, присутствует то, что отличает Белу Тарра — тревожная концентрация натуралистической «бессмысленности» длительности чистого действия. Но есть у него и другие подходы, как, например, в реже упоминаемом исследователями фильме «Макбет» (Macbeth, 1982). Картина как будто стоит особняком среди других и искушает применить к ней слово «эксперимент»: в фильме всего одна склейка, которая отделяет первый кадр (длинный, но по отношению ко второму очень незначительно) от второго. В первом — короткое предсказание, во втором — длительное концентрированное безумие, снятое как настоящее зрелище, которое не дает вздохнуть из-за постоянного беспокойного движения камеры в лабиринтах тесных коридоров замка — она дает слово то одному, то другому персонажу. Безумие в реальном времени, стремящееся и к документальности, и к театральности одновременно, не без помощи *длиннокадрового движения камеры*⁽¹⁾.

С. Шиппер. «Виктория» (2015)

От упоминания почти что однокадрового «Макбета» Тарра логичным будет перейти к последней картине в ряду выбранных для анализа, к радикальному «зрелищному» применению длинного кадра с активным движением камеры в контексте достаточно жанровой истории — к однокадровой «Виктории» С. Шиппера. Картину иногда

приводят в пример, когда хотят подчеркнуть отличия «медленного кино» от просто фильма, снятого длинным кадром [Putman, 2020]. Но поскольку нас интересует масштаб и возможности именно длинного кадра как инструмента киноязыка (а в данном случае в конкретной ситуации с использованием движения камеры), а не исключительно стилистические и эстетические характеристики направления «медленное кино», данный пример подходит лучше всего.

В фильм и, как следствие, в его увлекательную однокадровую форму съемки упакована история одной ночи в Берлине, участниками которой становятся девушка Виктория из Испании (плохо понимающая местный язык) и компания парней хулиганского вида, которых она случайно встречает где-то в клубе. Стремительное развитие событий подчеркнуто очень живой траекторией движения камеры, которая практически не отходит от персонажей и все время норовит заглянуть в глаза или тронуть участников действия за плечо — некоторым образом имитирует ситуацию соприсутствия, позицию соучастника, включенного в сценарий непредсказуемых ночных прогулок.

В одном из интервью Шиппер сказал о своей картине: «“Виктория” — это не фильм, это не про ограбление банка, это — и есть ограбление банка» (не забыв пояснить, что позаимствовал структуру этой фразы у Френсиса Форда Копполы о его фильме «Апокалипсис сегодня», 1979) [Lattanzio, 2016]. Собственно, в этой фразе и сконцентрирована формулировка того результата, который режиссер хотел получить избранными средствами, среди которых длинный кадр и движущаяся активная, почти документальная камера, — не рассказ о чем-то, а само это что-то, предъявленное в первозданном виде ежесекундного формирования. Камера Шиппера и свидетель (который преследует персонажей), и наблюдатель (да, на короткой, даже интимной дистанции, но наблюдатель — вмешаться и остановить неизбежное мы не можем), и взгляд, которым предлагают смотреть — пассивного соучастника, и само событие одновременно. Снятое одним кадром концентрированное движение в единый временной промежуток становится само по себе художественным жестом, превращая фильм в метафорическую капсулу с запечатанной моделью жизни. Виктория проходит путь от встречи через выстраивание отношений, симпатию до потери и символического рассвета новой жизни в конце (и на этом пути ее сопровождает неустоявшая камера) — единственная

(1) Длиннокадровое движение камеры здесь понимается как возможный теоретический термин, обозначающий особый вид движения камеры, который возникает в результате взаимовлияния двух компонентов длинного кадра: движения камеры и акцентированной длительности. Длительность структурирует такое движение камеры и одновременно сама формируется им.

оставшаяся в живых из всей ночной компании, погибшей из-за внезапно обнаружившейся необходимости грабить банк (должок одного из персонажей бывшему покровителю из тюрьмы). Это и «есть ограбление банка» — это и есть обнуление героини. Можно ли было рассказать такую историю иначе? Кажется — нет.

Заключение

Быстрое, медленное, эмоционально окрашенное или строгое и будто бы безразличное, пульсирующее, осторожно наблюдающее, маниакально следящее — движение. Примеры фильмов, выбранные для статьи, не являются исчерпывающей совокупностью для описания всего спектра возможностей, скрытых в использовании движения камеры, положенного на длительность кадра. Но они позволяют говорить о том, что в акцентированной длительности рождается не просто окрашенное каким-либо оттенком движение (которое, конечно, может существовать и в коротком варианте — быть резким, оборванным и т.п.), а именно партитура движения, которая внутри длинного кадра раскрывается и вступает во взаимодействие со временем, выполняющим функцию структурирования по отношению к движению камеры, и одновременно приобретает структуру через это движение.

Взаимовлияние двух компонентов длинного кадра (движения камеры и длительности) способно достигать различного эстетического результата: время может нивелироваться движением (Офюльс), или нарочито подчеркиваться им и растягиваться (Мидзогути), или сгущаться и увеличиваться, как под лупой, (Тарр), или спрессовываться (в метафорическом смысле) до одного мгновения или одного события (Шиппер). Камера может следить, наблюдать, вести вас за руку, внедрить в происходящее как участника; рискнем сказать, что при использовании длинного кадра и движения камеры зритель вовлекается в эту материю общего многослойного движения реальности на экране гораздо продуктивнее, чем при использовании других видов выразительных средств из арсенала кинематографа. Зритель в некотором смысле становится этим движением и длительностью — отождествляет себя с ней (возможно, большей частью неосознанно), а не только с героями или показываемой историей, при этом такой

эффект от использования длинного кадра может происходить как в кинематографе, который принято относить к «зрительскому», так и в том, который существует в категории «арт-кино». Да, цель и характер «зрелища», создаваемого авторами, будут разными, но инструмент и его возможности работают и в том и в другом случае, используя одни и те же формообразующие компоненты, что позволяет говорить об особых уникальных «природных» качествах длинного кадра — его дуализме, который проявляет свой эстетический потенциал не только в паре «длительность/движение камеры», но и в паре «длительность/статика». А также позволяет задуматься и о разговоре о других эстетических парах.

Список литературы:

- 1 Андроникова М.И. Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма / Вступ. ст. Р. Юренева. М.: Искусство, 1980. 423 с.
- 2 Бавыкина М.С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2 (64). С. 147–157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>.
- 3 Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр.; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 4 Вивсянюк О. Жан-Луи Бодри. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата // Cineticle. 2017. 21 сентября. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (дата обращения 27.07.2025).
- 5 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 560 с.
- 6 Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. 164 с.
- 7 Кёпник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
- 8 Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / Пер. с англ. Е. Грушевской. М.: Rosebud Publishing, 2018. 234 с.
- 9 Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном // Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г., Разлогов К.Э. Строение фильма / Отв. ред. Н.А. Кочеляева. М.: Культура, Издательская группа «Альма матер», 2024. С. 9–208.
- 10 Мунипов А. Мидзогути: отрешенный взгляд // Искусство кино. 2003. № 3. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (дата обращения 11.03.2025).
- 11 Насртдинова А.Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2013. № 102–103. С. 285–303.
- 12 Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / Пер. с франц. В. Лапицкого. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.
- 13 Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
- 14 Flanagan M. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film: PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.
- 15 Gibbs J. Opening Movements in Ophüls: Long Takes, Leading Characters and Luxuries // The Long Take: Critical Approaches / Ed. by J. Gibbs, D. Pye. London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 89–102.
- 16 Koepnick L. The Long Take: Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
- 17 Lattanzio R. No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take // IndieWire. 01.02.2016. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (дата обращения 20.10.2024).
- 18 Marnoch C.S. The Long Take in Modern European Cinema: D.Sc. Thesis. Royal Holloway, University of London, 2014. 294 p.
- 19 Putman C. Countering Dominant Cinema: Temporality in *Meek's Cutoff* // Senses of Cinema. October, 2020. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (дата обращения 30.03.2025).

References:

- 1 Andronikova M.I. *Portrait: ot nasikal'nykh risunkov do zvukovogo fil'ma* [Portrait: From Cave Paintings to Sound Films], intr. article R. Yurenev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 423 p. (In Russian)
- 2 Bavykina M.S. *Dlinnyy kadr i ego proobrazy* [Long Take and Its Prototypes]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 2(64), pp. 147–157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>. (In Russian)
- 3 Bazen A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 4 Vivsanyuk O. *Zhan-Lui Bodri. Ideologicheskie ehffekty bazovogo kinematograficheskogo apparata* [Jean-Louis Baudry. Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus]. *Cineticle*, 2017, September 21. Available at: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (accessed 27.04.2025). (In Russian)
- 5 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French. 2nd ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 560 p. (In Russian)
- 6 Izvolov N.A. *Fenomen kino: Istoriya i teoriya* [The Phenomenon of Cinema: History and Theory]. 2nd ed., compl. and rev. Moscow, Materik Publ., 2005. 164 p. (In Russian)
- 7 Koepnick L. *O medlennosti* [On Slowness], transl. from English N. Stavrogina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russian)
- 8 Le Fanu M. *Midzoguti i Yaponiya* [Mizoguchi and Japan], transl. from English E. Grushevskaya. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2018. 234 p. (In Russian)
- 9 Lotman Yu.M., Tsiyvan Yu.G. *Dialog s ehkranom* [Dialogue with the Screen]. Lotman Yu.M., Tsiyvan Yu.G., Razlogov K.E. *Stroenie fil'ma* [The Structure of the Film], ed. N.A. Kochelyaeva. Moscow, Kul'tura Publ., Izdatel'skaya gruppa "Al'ma mater" Publ., 2024, pp. 9–208. (In Russian)
- 10 Munipov A. *Midzoguti: otrezhennyy vzglyad* [Mizoguchi: A Detached Look]. *Iskusstvo kino*, 2003, no. 3. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (accessed 11.03.2025). (In Russian)
- 11 Nasrtidinova A.R. *Montazh v kinematografe Maksa Ofyul'sa* [Editing in the Cinema of Max Ophüls]. *Kinovedcheskie zapiski: Istoriko-teoreticheskii zhurnal*, 2013, no. 102–103, pp. 285–303. (In Russian)
- 12 Rancière J. *Bela Tarr: vremya posle* [Bela Tarr: Time After], transl. from French V. Lapitsky. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2024. 112 p. (In Russian)
- 13 Schrader P. *Transsendental'nyi stil' v kino: Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendental Style in Movies: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 14 Flanagan M. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.
- 15 Gibbs J. Opening Movements in Ophüls: Long Takes, Leading Characters and Luxuries. *The Long Take: Critical Approaches*, eds. J. Gibbs, D. Pye. London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 89–102.
- 16 Koepnick L. *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
- 17 Lattanzio R. No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take. *IndieWire*, 01.02.2016. Available at: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (accessed 20.10.2024).
- 18 Marnoch C.S. *The Long Take in Modern European Cinema*, D.Sc. Thesis. Royal Holloway, University of London, 2014. 294 p.
- 19 Putman C. Countering Dominant Cinema: Temporality in *Meek's Cutoff*. *Senses of Cinema*, October, 2020. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (accessed 30.03.2025).

УДК 007; 316.776.22; 791.43

ББК 60.524; 71.07; 85.37

Малолеткин Максим Федорович

Аспирант, Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва,
ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org

Ключевые слова: информационный шум, информационная перегрузка,
кинематограф, телевидение, социальная коммуникация, ценность,
замысел, сторис, клипы, нелинейные экранные искусства, эфемерный
контент, моментальность, подлинность, симулякры

Малолеткин Максим Федорович

О критике информационной цепи между создателем и зрителем



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-770-795

Для цит.: Малолеткин М.Ф. О критике информационной цепи между
создателем и зрителем // Художественная культура. 2025. № 4.
С. 770-795. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-770-795>

For cit.: Maloletkin M.F. On the Critique of the 'Creator – Viewer' Information
Chain. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4,
pp. 770-795. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-770-795> (In Russian)

Maloletkin Maksim F.

PhD Student, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography
(VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org

Keywords: information noise, information overload, cinema, television,
social communication, value, artistic conception, stories, clips, non-linear
screen arts, ephemeral content, momentariness, authenticity, simulacra

Maloletkin Maksim F.

On the Critique of the 'Creator – Viewer' Information Chain

Аннотация. Настоящая статья продолжает серию материалов, посвященных исследованию феномена «информационного шума» в экранных искусствах. Рассматривается взаимосвязь компонентов коммуникативной цепи «создатель — фильтры — зритель» в контексте современных экранных произведений. Исследуются особенности возникновения информационного шума в процессе авторского творчества, при прохождении контента через различные системы фильтрации (от традиционной цензуры до алгоритмической модерации), а также на этапе зрительского восприятия. В разделе о создателе изучаются источники шума на этапе трансформации художественного замысла в аудиовизуальное произведение, включая субъективные аспекты авторской интерпретации реальности. В анализе промежуточных фильтров рассматривается эволюция от традиционной цензуры к алгоритмической модерации и влияние рекомендательных систем на медиаландшафт. В части о зрителе анализируются когнитивные механизмы восприятия и трансформация концепции «аттракциона» С. Эйзенштейна в условиях нелинейных экранных искусств. Предлагаемая модель информационной цепи опирается на теоретические концепции К. Шеннона, С. Холла и Дж. Миллера, дает возможность выявить потенциальные точки искажения информации при передаче художественного замысла от создателя к зрителю в различных форматах экранных искусств.

Abstract. This article extends the ongoing research on the phenomenon of information noise in screen arts by examining the interconnected components of the ‘creator — filters — viewer’ communication chain within contemporary screen productions. The study analyses the distinctive manifestations of information noise across three critical domains: the creator’s artistic process, intermediary filtration systems, and the viewer’s perceptual mechanisms. In the creator domain, the study explores noise origination during the transformation of artistic conception into the audiovisual expression, including subjective dimensions of authorial reality interpretation. The filtration analysis traces the evolution from institutional censorship to algorithmic content moderation and examines the impact of recommendation systems on media landscape formation. The viewer domain investigates cognitive reception processes and the transformation of S. Eisenstein’s theory of attractions within non-linear screen arts contexts. The proposed information chain model synthesizes C. Shannon’s information theory, S. Hall’s encoding/decoding framework, and G. Miller’s cognitive processing principles to identify potential information distortion points in the transmission of artistic intent across diverse screen art formats.

Предисловие

Настоящая статья посвящена взаимодействиям между создателем контента и его аудиторией в условиях информационного шума. В предыдущих работах были осмыслены первичные признаки феномена в рамках кинематографа [Малолеткин, 2024, с. 534–567], был предложен (с последующим обоснованием) термин «нелинейные экранные искусства» (для возможности изучения феномена в рамках современных форматов: сторис, клипов, медиаэкранов) [Малолеткин, 2025, с. 414–447]. Однако в этих исследованиях не были в полной мере учтены существенные аспекты взаимосвязи между механизмами создания и восприятия экранных произведений.

В ходе углубления в исследование становится очевидной масштабность задачи и необходимость расширения методологических подходов. Именно *междисциплинарность* определяет сложность и объем аналитической работы. Исследование соприкасается с культурологией при анализе знаковых систем (на примере клиповой культуры), взаимодействует с философией через концепции Ж. Бодрийяра о симулякрах (применительно к нелинейным форматам), заимствует из психологии представления о когнитивной нагрузке и механизмах восприятия (информационная перегрузка при фрагментарном просмотре). Дополнительным аспектом становится взаимодействие с информационными технологиями, формирующее уникальное сочетание теории и практики (создание видеоплеера TareXPlayer [см.: Малолеткин, 2025, с. 412–441]).

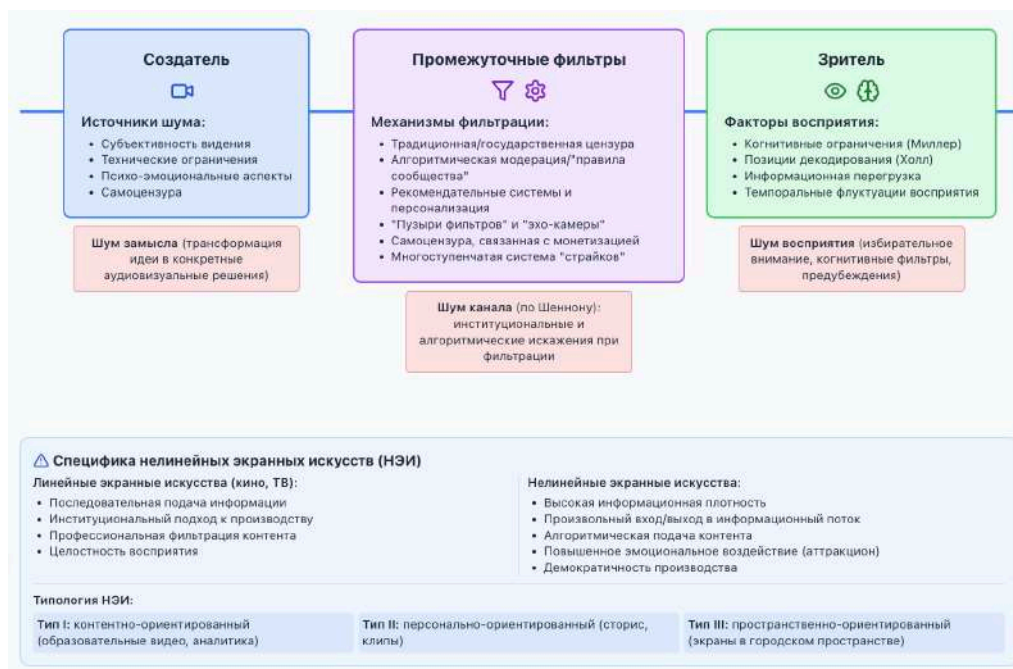
Однако был выявлен ряд проблем, требующих конкретизации для более целостного понимания феномена в экранных искусствах.

Первая проблема связана с неполным описанием специфики информационного шума. В нашей статье 2024 года была показана двусторонняя природа феномена, возникающего на стороне создателя и зрителя. Анализ включал рассмотрение сюжетных транскрипций фильмов, влияния государственной цензуры в разных странах (Китай, СССР, Швеция), вербальных несовершенств в диалогах и социокультурных особенностей зрителя. Однако применительно к нелинейным форматам (контентно ориентированный, персонально ориентированный и пространственно ориентированный типы) эти положения требуют дальнейшего развития. Особенно это касается цитатного

типа контента, который составил 40% проанализированных материалов в предыдущем исследовании и представляет собой наиболее яркий пример трансформации исходной информации с высоким потенциалом возникновения информационного шума. Необходимо также исследовать механизм возникновения шума в условиях алгоритмической среды, где системы рекомендаций и ранжирования контента вносят дополнительные искажения в передачу информации. Расширение модели требует включения этих источников в информационную цепь, учитывая их влияние на коммуникацию между автором и зрителем.

Вторая проблема связана с недооценкой роли технологических посредников. В описании рекомендательных систем следует раскрыть их активное влияние на восприятие контента. Последние не просто транслируют информацию — они влияют на намерения автора и предпочтения зрителя, формируя уникальную информационную среду. В нашей статье 2025 года был представлен статистический анализ контента в нелинейных форматах (с выявлением шести жанров: игровой, информационно-документальный, цитатный, образовательный, интерактивно-игровой и иммерсивно-созерцательный), однако он не был дополнен исследованием механизма обратного влияния платформ на создателей контента через систему статистики и монетизации. Такие механизмы подталкивают авторов к созданию форматов, соответствующих алгоритмическим предпочтениям, что порождает особую проблему «информационных пузырей» (персонализированных информационных пространств, ограничивающих разнообразие контента и создающих искаженное представление о медиаландшафте).

Третья проблема связана с необходимостью преимущества в анализе механизмов фильтрации информации. Необходимо соотносить государственную цензуру как фактор, влияющий на информационный шум [Малолеткин, 2024, с. 534–567], с современными системами модерации контента — «алгоритмической цензурой». Такая практика представляет собой многоуровневую систему контроля содержания, включающую редакционную политику, самоцензуру создателей, автоматизированную модерацию и «правила сообщества» платформ, функционирующих на основе программных алгоритмов без прямого человеческого участия в каждом акте контроля. Требуется



Ил. 1. Модель информационной цепи в экранных искусствах

Fig. 1. Model of the information chain in screen arts

сравнительный анализ институциональных механизмов фильтрации, характерных для традиционного кинематографа и телевидения, с алгоритмическими механизмами цифровых платформ.

Четвертая проблема заключается в недостаточной интеграции теоретических моделей. Для полного понимания феномена информационного шума целесообразно создание модели, объединяющей технические аспекты передачи информации (К. Шеннон), социокультурные механизмы ее интерпретации (С. Холл) и психологические основы восприятия (Дж. Миллер).

Такая модель могла бы стать перспективным направлением дальнейшего исследования. Вместо создания отдельных теоретических конструкций для разных форматов целесообразно разработать модель, охватывающую все многообразие экранных искусств. Учитывая временную природу аудиовизуального контента, она могла

бы быть представлена в виде линейной структуры, по которой движется информация. На этой схеме последовательно располагаются: автор контента (режиссер или редакция, создатель), промежуточные фильтры (цензура, ОТК, алгоритмические системы) и зритель с его механизмами восприятия. На каждом этапе пути могут быть интегрированы концепции Холла (для анализа интерпретации) и Миллера (для оценки когнитивной нагрузки). Такая модель дала бы возможность проследить движение информации от создателя к потребителю и выявить ключевые точки возникновения информационного шума в различных форматах экранных искусств.

О зрителе как конечной точке в цепи информационного шума

Продолжая анализ предложенной модели, логично обратиться к фигуре зрителя — конечной точке коммуникативной цепи.

Современный зритель существует в условиях беспрецедентной медианасыщенности, что принципиально меняет механизмы восприятия и интерпретации. Если в классическом кинематографе зритель обычно сохранял целостность восприятия произведения, следуя авторскому замыслу от начала до конца, то в нелинейных экранных искусствах наблюдается фрагментарность и избирательность потребления контента.

Возвращаясь к теории декодирования Холла, нужно развить наблюдение о качественных изменениях в процессах интерпретации. Ранее упоминалось, что информационный шум может возникать в случае, когда зритель не в состоянии соотнести полученное сообщение ни с одной из трех позиций декодирования (доминирующей, переговорной, оппозиционной) [Малолеткин, 2025, с. 437]. Это происходит, когда материал лишен связности или созвучности с субъективным опытом зрителя.

Современные исследования подтверждают актуальность модели Холла даже в условиях фрагментированного медиапотребления. Работы Е.Г. Дьяковой показывают, что все три позиции декодирования отчетливо наблюдаются в процессе взаимодействия аудитории с современными медиаформатами, а цифровая среда создает дополнительные возможности для «семантической герильи» как формы оппозиционного декодирования [Дьякова, 2007, с. 215–223].

О.Н. Горячева и О.Г. Гунько, анализируя процессы интерпретации в современных российских медиа, подчеркивают, что в информационном пространстве важную роль играет эксформация — «надтекстовый смысл, ориентированный на метаконтекст, прямо не представленный, но предполагаемый для декодирования», при этом «конечный вариант декодирования зависит от коммуникативной насыщенности текста и тех способов и жанров, которые использовались при его оформлении» [Горячева, Гунько, 2016, с. 29].

В случае нелинейных экранных искусств, где единицей восприятия становится не целостное произведение, а его обособленный фрагмент, зритель воспринимает материал через призму личного опыта, и это определяет степень вовлеченности в коммуникацию. Когда аудиовизуальное произведение резонирует с опытом зрителя, вероятность его полноценного декодирования возрастает. Но этот процесс подвержен темпоральным флуктуациям — временным изменениям в способности и готовности зрителя к интерпретации информации. В разные моменты времени одно и то же сообщение может восприниматься зрителем различно, в зависимости от его актуального психоэмоционального состояния и контекста просмотра. Эту изменчивость восприятия во времени невозможно полностью контролировать, что создает дополнительный источник информационного шума.

Концепция Дж. Миллера о том, что человеческий мозг способен одновременно обрабатывать ограниченное количество информационных единиц [Miller, 1956, p. 81–97], получает новое прочтение в нынешних условиях. Исследования Б.Б. Величковского подтверждают применимость концепции Миллера к современным медиаформатам и демонстрируют, как когнитивные ограничения влияют на информационное восприятие. В его экспериментах доказано, что «нагрузка на вербальную рабочую память приводит к снижению эффективности выполнения задач зрительного поиска» и уменьшает степень сознательного контроля над воспринимаемой информацией [Величковский, 2015, с. 93–100, 197–201], что особенно актуально при восприятии фрагментированного контента в нелинейных медиа. Экспериментальные исследования А.В. Микляевой и С.А. Безгодовой подтверждают эту взаимосвязь, демонстрируя, как клиповое мышление становится

когнитивно-стилевой характеристикой, влияющей на механизмы восприятия информации [Микляева, Безгодова, 2016, с. 62–64].

Когда зритель сталкивается с потоком коротких, не связанных между собой аудиовизуальных фрагментов, возникает «информационная перегрузка». Мозг, стремясь минимизировать энергетические затраты, упрощает восприятие, фокусируясь на поверхностных аспектах сообщения и игнорируя более глубокие смысловые пласты.

Такой механизм объясняет парадоксальное явление — расширение медиадоступности при одновременном сужении глубины восприятия. Зритель, получивший доступ к бесконечному разнообразию контента, на практике оказывается ограничен собственными когнитивными возможностями. В традиционном кинематографе этот эффект смягчается целостностью произведения и заданным темпом повествования, в то время как в нелинейных форматах он усугубляется самой структурой контента, требующей постоянного переключения внимания.

В этой ситуации особый интерес представляет трансформация концепции аттракциона С.М. Эйзенштейна в контексте современных медиа. В теории кино аттракцион представлял собой «агрессивный момент» [см.: Ключева, 2020]. Это был осознанный художественный прием, встроенный в общую композицию произведения. И.Н. Кемарская отмечает, что принцип эмоционального стимула приобретает новую актуальность в цифровой среде, где он становится основой для создания привлекательного короткоформатного видеоконтента [Кемарская, 2018, с. 17–30]. Кроме того, в своей более поздней работе исследовательница развивает эту мысль, рассматривая драматургию телевизионного зрелища как структурообразующую для форматной основы современных медиапродуктов, где элемент эмоционального воздействия становится ключевым синтаксическим элементом аудиовизуального языка [Кемарская, 2021, с. 99–106].

В нелинейных экранных искусствах происходит фундаментальная трансформация этой концепции — из художественного приема в доминирующий принцип организации материала. А.И. Липков определяет этот элемент как составляющий элемент информационного процесса [Липков, 1990]. Н.В. Самутина развивает гипотезу о родственных признаках визуальной эффектности раннего кино и пользовательской аудиовизуальной деятельности в интернете [Самутина, 2009,

с. 3–21]. В.А. Подорога, анализируя «авангард и его машины», также обращает внимание на механику этого приема в кинематографе Эйзенштейна — он становится «машиной по производству эффектов», создающей иллюзию хаоса, что находит отражение в конвейерной парадигме современных медиа [Подорога, 2010].

Такая трансформация наглядно проявляется при сравнении современных короткоформатных видео (НЭИ (нелинейные экранные искусства), тип II, персонально ориентированный) с классическими кинематографическими произведениями. Если в фильме «Броненосец “Потемкин”» (1925) сцена с коляской на Одесской лестнице функционирует как значимый аттракцион в рамках целостного нарратива, то в современных нелинейных форматах каждый фрагмент стремится стать самостоятельным элементом эмоционального воздействия, вырванным из нарративного контекста. Такая «атомизация эффектов» приводит к их смысловой и эмоциональной инфляции — количественное увеличение снижает качественную эффективность воздействия.

Зритель, постоянно подвергающийся воздействию таких интенсивных стимулов, развивает резистентность, требующую новых впечатлений для поддержания интереса. Эта динамика иллюстрирует связь между концепцией аттракциона Эйзенштейна и когнитивными ограничениями Миллера: в условиях постоянной стимуляции происходит адаптация восприятия, снижающая чувствительность к содержанию, и это требует дополнительных ресурсов для обработки нарастающего потока визуальных стимулов.

Исследования подтверждают значимые последствия такого процесса. К.С. Эльбекьян и соавторы выявили, что при клиповом мышлении доминирует кратковременная память, что приводит к быстрому стиранию информации, снижению способности к анализу и возникновению трудностей с воспроизведением ранее изученного материала [Эльбекьян, Пажитнева, Маркарова, 2017, с. 289–292].

Особенно показательны результаты Н.В. Сивриковой и коллег, доказавших, что фрагментированное медиапотребление созвучно с более низкими показателями когнитивного контроля [Сиврикова, Жеребкина, Постникова, 2017, с. 70–77]. Есть взаимосвязь между использованием мультимедийных устройств и сниженным уровнем внимания: постоянное переключение внимания истощает когнитивные ресурсы [Ли, 2015].

Вышеизложенное поднимает вопрос о долгосрочных последствиях доминирования нелинейных форматов для аудитории. Интеграция моделей Холла, Миллера и Эйзенштейна позволяет увидеть, как изменения трансформируют взаимодействие между сообщением и зрителем. Если модель Холла описывает социокультурные аспекты интерпретации, концепция Миллера очерчивает когнитивные ограничения восприятия, а теория аттракционов Эйзенштейна объясняет механизмы эмоционального воздействия, то вместе они формируют целостную картину современного медиавосприятия, где информационный шум становится не просто помехой, но структурным элементом коммуникации. Зритель, будучи конечной точкой в информационной цепи, не просто пассивно воспринимает сообщение, но активно соучаствует в формировании информационного шума через механизмы избирательного внимания, когнитивные фильтры и привычные паттерны медиапотребления.

О цензуре и модерации как промежуточных фильтрах в цепи информационного шума

Центральным звеном между создателем и зрителем выступают системы фильтрации информации. История этих механизмов уходит корнями в традиционную цензуру, видоизменявшуюся вместе с эволюцией медиа.

Анализируя промежуточные фильтры с позиции трехкомпонентной модели «создатель — фильтры — зритель», можно выявить, как институциональные и алгоритмические механизмы трансформируют исходное сообщение. Применение теории информации Шеннона к этому звену коммуникационной цепи позволяет рассматривать фильтры как источники «шума канала», вносящие искажения в передаваемую информацию. Такой подход позволяет различать не только явные, но и скрытые формы искажений, возникающие в процессе фильтрации контента.

С развитием технологий трансформировались и механизмы фильтрации. Телевизионное производство выработало многослойную систему контроля: редакция, режиссер, технический контроль, итоговая редакция. В этой структуре самоцензура играла не менее важную роль, чем официальные ограничения. В цифровую эпоху

институциональные фильтры во многих случаях дополняются алгоритмическими системами, особенно в сфере нелинейного экранного искусства, где восприятие контента определяется не только создателем, но и алгоритмами платформ.

Современные платформы создали новый тип фильтрации через «правила сообщества» — формально добровольные, но фактически обязательные нормы. В социальной сети VK («ВКонтакте») существуют определенные ограничения на публикуемый контент — это информация, размещение которой запрещено не только правилами сайта, но также законодательством Российской Федерации [ВКонтакте, 2023]. Однако многие формулировки оставляют пространство для интерпретации, создавая дополнительный источник информационного шума.

Платформы применяют различные подходы к модерации: RuTube использует предварительную проверку [RuTube], что контрастирует с постпубликационной модерацией VK. Подобные различия формируют разнородную информационную среду и вариативные типы информационного шума.

Количественные показатели модерации демонстрируют значительный объем фильтруемого контента. По данным Citizen Lab, только за 2023 год в VK было заблокировано «94 942 видео, 1 569 сообщества и 787 личных аккаунтов» [Citizen Lab, 2023]. На RuTube к началу 2025 года количество загруженных видео выросло с 60 млн до 388 млн что увеличило и объемы модерлируемого контента [Библиотека, 2025]. Масштабные блокировки порождают коммуникационные разрывы между авторами и аудиторией, существенно трансформируя зрительский опыт.

Особого внимания заслуживает самоцензура, связанная с монетизацией. Авторы, стремясь сохранить доход, избегают спорных тем. Согласно исследованию И. Лю и коллег (Y. Liu, P. Yildirim, Z.J. Zhang), существует прямая зависимость между моделью дохода платформы и подходом к модерации [Liu, Yildirim, Zhang, 2022]. Платформы с рекламной моделью более склонны к жесткой модерации контента, чем платформы на подписке, что создает разные условия для творчества. Авторы показали, что самозаинтересованная платформа не нуждается в заботе о социальной миссии, чтобы активно заниматься модерацией контента — она использует модерацию как маркетинговый

инструмент для расширения пользовательской базы и увеличения дохода [Liu, Yildirim, Zhang, 2022].

Современные системы модерации интегрированы в инфраструктуру медиапотребления и влияют не только на блокировку контента, но и на его ранжирование и видимость. Правила постоянно обновляются в ответ на социальные и политические изменения. Согласно индексу ответственности ИТ-корпораций Ranking Digital Rights за 2025 год, VK («ВКонтакте») «улучшил прозрачность в отношении контент-модерации, публикуя подробные данные об ограничениях контента и правительственных запросах на удаление»; однако эксперты отмечают, что компания заняла последнее место в рейтинге из-за прекращения раскрытия ключевой информации и отсутствия решения критических проблем конфиденциальности и безопасности [VK Co, 2025]. Такие изменения формируют новую эстетику, где ограничения становятся частью творческого процесса. Симптоматично, что информационный шум в этом контексте имеет двойственную природу: с одной стороны, он возникает как результат адаптации материала к требованиям модерации (создатели намеренно избегают определенных тем и выражений, что может исказить исходное сообщение), с другой — как побочный эффект самих систем фильтрации, которые неизбежно вносят искажения в процесс передачи информации от автора к зрителю.

Параллельно с системами модерации контента функционируют алгоритмы рекомендаций, представляющие собой не менее значимый фильтрационный механизм в цепи коммуникации. Если модерационные механизмы определяют, что может быть опубликовано, то рекомендательные алгоритмы решают, что будет увидено аудиторией, создавая эффект «фильтрующего пузыря». В отличие от «эхо-камеры», где происходит циркуляция и усиление уже существующих убеждений, фильтрующий пузырь формируется в результате технологической персонализации контента. Согласно концепции Э. Парайзера (E. Pariser, 2011) [цит. по: Грушевская, 2022, с. 396], пользователи оказываются в «замкнутом персонализированном информационном пространстве, называемом “пузырем фильтров”». Эффект связан с психологическими особенностями пользователей интернета, предпочитающих контент, подтверждающий их взгляды.

Современные рекомендательные системы цифровых платформ прошли эволюцию от простой коллаборативной фильтрации («пользователи, которым понравилось это, также смотрели то») до многосигнальных нейросетевых алгоритмов. Рекомендательная система VK, известная как «умная лента», использует гибридную модель, анализирующую как характеристики контента (жанр, качество), так и пользовательские сигналы (просмотры, лайки, комментарии, показатели завершения просмотра). В 2023 году VK внедрил новый механизм, специально разработанный для разрушения «рекомендательных пузырей» путем демонстрации пользователям контента из новых категорий [Сорокина, 2023]. Иными словами, сами платформы признают проблему информационных пузырей в нелинейном экранном искусстве и предпринимают шаги для ее смягчения.

Аналогичные тенденции наблюдаются и на других платформах. RuTube, несмотря на значительное отставание от других видеоплатформ по популярности, активно развивает свои алгоритмы рекомендаций, внедряя нейронные сети для улучшения персонализации [Котов, 2025]. Однако эта же система демонстрирует большую гомогенность контента — 68% рекомендуемых материалов относятся к той же категории, что и ранее просмотренный контент. И это усиливает эффект информационного шума в ситуациях, когда созвучный с интересами пользователя контент остается за пределами алгоритмической видимости.

Процесс алгоритмической фильтрации порождает новые явления в потреблении контента, в том числе экранных искусств. Подобно модерационным механизмам, рекомендательные алгоритмы также претерпевают постоянные изменения в ответ на трансформацию медиасреды и пользовательских привычек. Это создает динамичную систему фильтрации, где как создатели контента, так и платформы находятся в постоянной адаптации. Эту картину дополняет и прямая зависимость между моделью монетизации платформы и подходом к алгоритмической фильтрации контента [Liu, Yildirim, Zhang, 2022]. Платформы, работающие на рекламной модели, более склонны к созданию эхо-камер для максимизации вовлеченности зрителей.

Таким образом, механизмы фильтрации — как модерационные, так и рекомендательные — представляют собой центральное звено в цепи распространения информационного шума. Описанные системы

выполняют двойственную функцию: с одной стороны, призваны упорядочивать информационный поток и снижать энтропию, с другой — неизбежно создают новые источники шума через искажение авторского замысла, фрагментацию восприятия и формирование ограниченных информационных пространств. Подобная амбивалентность делает промежуточные фильтры ключевым объектом для понимания трансформации информационного шума в экранных искусствах.

О создателе как точке в цепи коммуникации

Уделим внимание создателю как начальной точке в цепи коммуникации. Информационный шум зарождается уже на этапе формирования авторского замысла и его трансформации в аудиовизуальное произведение. Режиссер, оператор, сценарист — все они являются первичными фильтрами информации, преобразующими абстрактные идеи в конкретные аудиовизуальные решения. Сама природа этого преобразования несет в себе потенциал для возникновения информационного шума.

Режиссер, обладая своим уникальным мировидением, выступает не столько как передатчик объективной реальности, сколько как ее интерпретатор. В этом процессе интерпретации неизбежно происходит селекция информации — одни элементы реальности акцентируются, другие минимизируются или полностью исключаются. И этот процесс селекции и трансформации по своей сути является источником информационного шума — не в значении помехи, а в значении авторской переработки информации о мире.

Размышления Эйзенштейна о природе кинематографического творчества раскрывают глубинную связь между психическими процессами и формами киноязыка. Режиссер указывал на особую роль внутреннего монолога как проявления чувственного мышления, отражающего реальный опыт человека. Эйзенштейн утверждал: «Нет ни одной специфической черты кинематографического приема или явления, которая не отвечала бы специфической форме протекания психической деятельности человека» [Эйзенштейн, 2002, с. 117]. Таким образом, авторский киноязык становится одновременно и отражением психических процессов создателя, и инструментом воздействия на психику зрителя.

В процессе трансформации творческого замысла в аудиовизуальный текст режиссер сталкивается с фундаментальной проблемой перевода — перевода между системами знаков различной природы. Абстрактная идея, существующая в сознании автора, должна быть переведена сначала в вербальную форму сценария, затем в визуальные образы и звуковые решения. Ю.М. Лотман указывал на неизбежность «непереводимых остатков» при любом переходе между семиотическими системами [см.: Лотман, 1973, гл. 4], что прямо соотносится с понятием информационного шума в теории коммуникации.

Современные исследователи кинотекста, в частности Л.Б. Ключева, рассматривают произведение экранного искусства как особую форму дискурса, определяемую стратегией и волей режиссера. В такой трактовке «режиссерский дискурс» выступает как «кристаллизованная в структуре фильма воля режиссера, которая ведет, строит, определяет весь процесс коммуникации от начала и до конца» [Ключева, 2020, с. 23]. Структура фильма становится своеобразным субститутотом психики зрителя, на которую направлено воздействие авторского замысла.

Психологические и эмоциональные аспекты творчества также выступают источниками информационного шума. Намерение режиссера вызвать определенную эмоциональную реакцию часто приводит к избыточности выразительных средств. Стремясь усилить эмоциональное воздействие на зрителя, автор может прибегать к гиперболизации образов, избыточной экспрессивности, повторам ключевых элементов, что создает дополнительные «шумовые» наложения в аудиовизуальном тексте. Л.В. Кулешов отмечал в своих экспериментах с монтажом, что зрительское восприятие формируется не столько отдельными кадрами, сколько их сопоставлением и контекстом [Кулешов, 1929, с. 22–24]. Согласно А.О. Коваловой, история сценария в кинематографе демонстрирует сложный путь трансформации от технического инструмента до полноценного литературного жанра. На разных этапах развития кино менялось представление о роли сценария: от «протокольного», фиксирующего лишь основные события, до «эмоционального», передающего авторское видение и психологические нюансы [Ковалова, 2013, с. 44–46]. Эти изменения отражают поиск баланса между техническими требованиями кинопроизводства и необходимостью передачи авторского замысла во всей его полноте.

Еще одну грань информационного шума в процессе кинокоммуникации представляют технические средства, используемые создателями при производстве фильмов. Выбор оптики, движение камеры, цветовое и звуковое решения непосредственно влияют на трансформацию исходного сообщения автора. При этом любой технический выбор уже содержит в себе элемент избирательности. Как замечал А. Базен, кинематограф имеет «обязательство по отношению к реальности», а его «принципиальная ответственность заключается в том, чтобы задокументировать мир прежде, чем пытаться интерпретировать или критиковать его» [Базен, 1972, с. 40]. Однако даже в подходе, ориентированном на минимальное вмешательство в реальность, технические решения выступают как факторы, искажающие первичную информацию.

В контексте нелинейных экранных искусств трансформация авторского замысла приобретает дополнительные сложности. Создатели контента для социальных сетей и стриминговых платформ сталкиваются с необходимостью адаптировать свое творческое видение к требованиям алгоритмических систем.

Режиссеры часто используют визуальную избыточность, насыщенность кадра деталями, быструю смену планов, сложное цветовое решение не только как художественные приемы, но и как стратегии удержания внимания в условиях высококонкурентной среды. При этом граница между функциональным использованием информационного шума как выразительного средства и дисфункциональной информационной перегрузкой становится все более размытой. Особенно важна в этом контексте мысль Л. Мановича о «программируемости новых медиа» — это те процессы, что позволяют «убрать “шум” с фотографии, улучшить контрастность, установить нужные углы, изменить пропорции» [Манович, 2018, с. 61]. Парадоксальным образом, технологии, способные устранять физический шум из материала, одновременно становятся источником информационного шума другого порядка. В результате некоторые современные кинематографисты превращают информационный шум в эстетический принцип, намеренно создавая произведения, основанные на сложных сюжетных конструкциях, многослойности и принципиальной неоднозначности визуальных образов [см. подробнее: Малолеткин, 2024, с. 541–546]. Такой подход можно интерпретировать как художественную рефлексию на текущее

состояние информационной среды, где избыточность информации становится не аномалией, а нормой человеческого восприятия.

Для понимания процессов возникновения информационного шума в творчестве создателей экранных произведений важно рассматривать и обратную связь между автором и зрителем. В условиях цифровой дистрибуции контента авторы получают мгновенные метрики вовлеченности аудитории, данные о просмотрах, удержании внимания, эмоциональных реакциях. Это создает своеобразный «контур обратной связи», когда творческие решения автора корректируются в зависимости от реакции аудитории. Создатель больше не является изолированным источником информации, а становится участником сложного коммуникативного процесса с множественными точками обратной связи.

Ярче всего это проявляется в цитатном контенте, который в эмпирическом анализе персонально ориентированных НЭИ [Малолеткин, 2025, с. 426–428] составил значительную долю (40%) исследованных материалов. Выделенный как самостоятельный жанр нелинейного контента, он представляет собой особый случай информационного шума, когда автор, сталкиваясь с когнитивными, временными или ресурсными ограничениями, использует готовые фрагменты для конструирования нового сообщения. Такая «сборка» медиапроизведения из предсуществующих элементов создает многослойность информационного шума: к искажениям первичного источника добавляются искажения нового контекста. При этом сама практика цитирования становится не только вынужденной стратегией экономии ресурсов, но и эстетическим принципом, своеобразной метакоммуникацией, отражающей фрагментарность современного информационного пространства. Автор, использующий цитатный метод, одновременно выступает и как создатель, и как первичный «декодировщик» исходного сообщения, что принципиально меняет структуру коммуникативной цепи, описанную в модели передачи информации.

Признаки возникновения информационного шума в экранном произведении разнообразны и требуют дальнейшего изучения. Для более глубокого понимания проблематики информационного шума в творчестве создателей экранных произведений требуются дополнительные исследования с применением разработанного теоретического инструментария.

Вместо заключения

Рассмотрев различные аспекты информационного шума в экранных искусствах — от субъективности создателя до алгоритмических фильтров и когнитивных особенностей восприятия, — можно увидеть этот феномен как системное явление, проявляющееся на всех этапах коммуникации.

У создателя контента шум возникает из неизбежного несоответствия между авторским замыслом и его воплощением. Эта неопределенность может быть как ограничивающим фактором, так и продуктивной силой, открывающей пространство для множественных интерпретаций и диалога со зрителем.

Если традиционная цензура была видимым и осязаемым барьером, то современные «правила сообщества» и алгоритмические рекомендации представляют собой более тонкий и менее заметный фильтр, интегрированный непосредственно в инфраструктуру медиাপотребления. Информационный шум здесь приобретает характер структурной особенности самой системы распространения контента, где всякий пользователь получает персонализированную версию медиареальности.

Современный зритель, несмотря на теоретические возможности активного соучастия, на практике чаще демонстрирует пассивное восприятие контента, особенно в условиях нелинейных экранных искусств. Алгоритмические системы формируют непрерывный поток персонализированного контента, не требующий осознанного выбора, что способствует снижению критического восприятия информации. Даже когда зритель декодирует сообщение в различных режимах — от доминирующего до оппозиционного — сам набор предлагаемых сообщений уже предопределен системами рекомендаций.

Вопрос о том, является ли информационный шум исключительно негативным феноменом, ограничивающим эффективность коммуникации, или он может быть продуктивной силой, стимулирующей творческую интерпретацию и переосмысление, остается открытым. Возможно, в самой этой неопределенности, в этом постоянном колебании между сигналом и шумом, между ясностью и неоднозначностью, и заключается неисчерпаемый потенциал экранных искусств как пространства для диалога, осмысления и преобразования реальности.

Список литературы:

- 1 *Базен А.* Что такое кино?: Сборник статей / Пер. с фр. В. Божовича, И. Эпштейн. М.: Искусство, 1972. 384 с.
- 2 Библиотека RuTube выросла до 388 млн единиц контента // ТАСС. 02.04.2025. URL: <https://tass.ru/obschestvo/23572905> (дата обращения 29.04.2025).
- 3 *Вартанова Е.Л.* Теория медиа: отечественный дискурс. М.: Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова; Издательство МГУ, 2019. 224 с.
- 4 *Величковский Б.Б.* Рабочая память человека: структура и механизмы. М.: Когито-Центр, 2015. 247 с.
- 5 ВКонтакте: Правила сообществ // VK.com. 23.08.2023. URL: <https://vk.com/@authors-pravila-soobschestv> (дата обращения 02.05.2025).
- 6 *Горячева О.Н., Гунько О.Г.* Эксформация в средствах массовой информации // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 5 (47). <https://doi.org/10.18454/IRJ.2016.47.301>. URL: <https://research-journal.org/archive/5-47-2016-may/eksformaciya-v-sredstvax-massovoj-informacii> (дата обращения 02.05.2025).
- 7 *Грушевская В.Ю.* Модель фильтрации информации в социальных медиа // Журнал исследований социальной политики. 2022. Т. 20. № 3. С. 393–406.
- 8 *Дьякова Е.Г.* К вопросу о декодировании доминантного культурного кода: «Семантическая герилья» в пространстве Рунета // Антиномии. 2007. № 7. С. 215–223. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-dekodirovanii-dominantnogo-kulturnogo-koda-semanticheskaya-gerilya-v-prostranstve-runeta> (дата обращения 04.05.2025).
- 9 *Кемарская И.Н.* Атракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2018. № 3. С. 17–30. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.3.2018.1730>.
- 10 *Кемарская И.Н.* Драматургия телевизионного зрелища как аналог синтаксиса аудиовизуального языка // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 1. С. 99–106. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2021-26-1-99-106>.
- 11 *Клюева Л.Б.* Фильм как «текст». К проблеме «текста» и его анализа // Вестник ВГИК. 2013. № 16. С. 6–16.
- 12 *Клюева Л.Б.* С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 8–28.
- 13 *Ковалова А.О.* Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. Вып. 3. С. 33–47.
- 14 *Котов П.* RuTube не смог обогнать замедленный YouTube⁽¹⁾ по популярности в России — это удалось только VK Видео // 3DNews.ru. 04.04.2025. URL: <https://3dnews.ru/1120809/rutube-ne-smog-obognat-zamedlenniy-youtube-po-populyarnosti-v-rossii-eto-udalos-tolko-vk-video> (дата обращения 03.05.2025).
- 15 *Кулешов Л.В.* Искусство кино: (мой опыт). М.: Театинопечат, 1929. 153 с.
- 16 *Ли А.В.* Гаджет-аддикция и ее влияние на когнитивные процессы у подростков // Бюллетень медицинских Интернет-конференций. 2015. Т. 5. № 5. С. 559. URL: <https://medconfer.com/files/archive/2015-05/2015-05-231-T-4814.pdf> (дата обращения 04.05.2025).
- 17 *Липков А.И.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.
- 18 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 19 *Малолеткин М.Ф.* Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа // Художественная культура. 2024. № 3. С. 534–567. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567>.
- 20 *Малолеткин М.Ф.* «О, дивный эфемерный мир!» Размышления о нелинейности в экранных искусствах // Художественная культура. 2025. № 2. С. 414–447. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-414-447>.
- 21 *Манович Л.* Язык новых медиа / Пер. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
- 22 *Микляева А.В., Безогодова С.А.* Экспериментально-психологическое исследование «клипового мышления»: результаты апробации программы эксперимента // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Психология. 2016. Т. 17. С. 59–67.
- 23 *Подорога В.* Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Философско-литературный журнал «Логос». 2010. № 1 (74). С. 22–50. URL: <https://logosjournal.ru/archive/2010/2438/> (дата обращения 23.04.2025).
- 24 *Полудина В.П.* Информационный шум в интернете как проблема потребления коммуникации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. 14. № 5. С. 386–394.
- 25 *Пудовкин В.И.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. 439 с. Т. 2. М.: Искусство, 1975. 478 с. Т. 3. М.: Искусство, 1976. 550 с.
- 26 *Рукина Н.А.* Информационное воздействие на общественное мнение: теоретические подходы // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2015. № 1. С. 245–256. <https://doi.org/10.24290/1029-3736-2015-0-1-245-256>.
- 27 *Самутина Н.В.* Теория, история, аттракцион: раннее кино и новые медиа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2009. 44 с. (Серия WP6 «Гуманитарные исследования»). Препринт WP6/2009/07. URL: <https://publications.hse.ru/pubs/share/folder/iuhcipz1m/78014265.pdf> (дата обращения 04.04.2025).
- 28 *Сиврикова Н.В., Жеребкина В.Ф., Постникова М.И.* Взаимосвязь проявлений внутрилличностного конфликта и стиля медиапотребления студентов // Российский психологический журнал. 2017. Т. 14. № 3. С. 70–77. <https://doi.org/10.21702/rpj.2017.3.4>. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-proyavleniy-vnutrilichnostnogo-konflikta-i-stilya-mediapotrebleniya-studentov> (дата обращения 04.05.2025).
- 29 *Сорокина А.* Изменится ли постинг в VK после раскрытия информации о работе алгоритмов и что теперь учитывать // SMM Planner. 19.12.2023. URL: <https://smmplanner.com/blog/izmenitsia-li-postingh-v-vk-poslie-raskrytiia-informatsii-o-rabotie-algoritmov-i-chto-tiepie-uchityvat/> (дата обращения 30.04.2025).
- 30 *Холодная М.А.* Когнитивные стили: О природе индивидуального ума. 2-е изд. СПб.: Питер, 2004. 384 с.
- 31 *Чудинов А.П.* Когнитивная наука — когнитивные науки — федерация когнитивных наук (из истории российской когнитивной лингвистики) // Вопросы когнитивной лингвистики. 2015. № 1 (042). С. 117–121.
- 32 *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.
- 33 *Эйзенштейн С.М.* Метод: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клейман. Т. 1: Grundproblem. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. 494 с.

(1) Роскомнадзор: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.

- 34 Эльбекьян К.С., Пажитнева Е.В., Маркарова Е.В., Муравьева А.Б. Особенности клипового мышления современного студента // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2017. № 4. Ч. 1. С. 289–292.
- 35 Citizen Lab. An Analysis of In-Platform Censorship on Russia's VKontakte // Citizenlab.ca. 2023. URL: <https://citizenlab.ca/2023/07/an-analysis-of-in-platform-censorship-on-russias-vkontakte/> (дата обращения 02.05.2025).
- 36 Liu Y., Yildirim P., Zhang Z.J. Implications of Revenue Models and Technology for Content Moderation Strategies // Marketing Science. 2022. Vol. 41. № 4. P. 831–847.
- 37 Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information // Psychological Review. 1956. Vol. 63. № 2. P. 81–97.
- 38 RuTube: Модерация // RuTube.ru. URL: <https://rutube.ru/info/moderation> (дата обращения 30.04.2025).
- 39 VK Co Ltd. // The 2025 Ranking Digital Rights Big Tech Edition. 2025. URL: <https://rankingdigitalrights.org/bte25/companies/VK> (дата обращения 01.05.2025).

References:

- 1 Bazen A. *Chto takoe kino?: Sbornik statei* [What is Cinema?: Collection of Articles], transl. from French V. Bozhovich, I. Epstein. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 384 p. (In Russian)
- 2 Biblioteka RuTube vyroslo do 388 mln edinit kontenta [The RuTube Library Has Grown to 388 million Pieces of Content]. TASS, 02.04.2025. Available at: <https://tass.ru/obschestvo/23572905> (accessed 29.04.2025). (In Russian)
- 3 Vartanova E.L. *Teoriya media: otechestvennyi diskurs* [Media Theory: Russian Discourse]. Moscow, Fakultet zhurnalistiki MGU im. M.V. Lomonosova Publ., Izdatelstvo MGU Publ., 2019. 224 p. (In Russian)
- 4 Velichkovsky B.B. *Rabochaya pamyat' cheloveka: struktura i mekhanizmy* [Human Working Memory: Structure and Mechanisms]. Moscow, Kogito-Tsentr Publ., 2015. 247 p. (In Russian)
- 5 VKontakte: Pravila soobshchestv [VKontakte: Community Rules]. VK.com, 23.08.2023. Available at: <https://vk.com/@authors-pravila-soobshchestv> (accessed 02.05.2025). (In Russian)
- 6 Goryacheva O.N., Gunko O.G. Ehksformatsiya v sredstvakh massovoi informatsii [Exformation in Mass Media]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 2016, no. 5 (47). <https://doi.org/10.18454/IRJ.2016.47.301>. Available at: <https://research-journal.org/archive/5-47-2016-may/eksformatsiya-v-sredstvax-massovoj-informatsii> (accessed 02.05.2025). (In Russian)
- 7 Grushevskaya V.Yu. Model' fil'tratsii informatsii v sotsialnykh media [Information Filtering Model in Social Media]. *Zhurnal issledovaniy sotsialnoi politiki*, 2022, vol. 20, no. 3, pp. 393–406. (In Russian)
- 8 Dyakova E.G. K voprosu o dekodirovanii dominantnogo kul'turnogo koda: "Semanticheskaya gerilya" v prostranstve Runeta [On the Question of Decoding the Dominant Cultural Code: "Semantic Guerrilla" in the Runet Space]. *Antinomii*, 2007, no. 7, pp. 215–223. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-dekodirovanii-dominantnogo-kulturnogo-koda-semanticheskaya-gerilya-v-prostranstve-runeta> (accessed 04.05.2025). (In Russian)
- 9 Kemarskaya I.N. Attraksion kak element ehkrannoi dramaturgii [Attraction as an Element of Screen Dramaturgy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika*, 2018, no. 3, pp. 17–30. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.3.2018.17-30>. (In Russian)
- 10 Kemarskaya I.N. Dramaturgiya televizionnogo zrelischa kak analog sintaksisa audiovizualnogo yazyka [Dramaturgy of Television Spectacle as an Analogue of Audiovisual Language Syntax]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 2021, vol. 26, no. 1, pp. 99–106. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2021-26-1-99-106>. (In Russian)
- 11 Klyueva L.B. Film kak "tekst". K probleme "teksta" i ego analiza [Film as a "Text". On the Problem of "Text" and Its Analysis]. *Vestnik VGIK*, 2013, no. 16, pp. 6–16. (In Russian)
- 12 Klyueva L.B. S. Eizenshtein. Agressiya diskursa: teoreticheskoe obosnovanie [S. Eisenstein. Aggression of Discourse: Theoretical Foundation]. *Vestnik VGIK*, 2020, vol. 12, no. 3 (45), pp. 8–28. (In Russian)
- 13 Kovalova A.O. Stsenarii v russkom kino 1910–1920-kh godov: k istorii voprosa [Screenplay in Russian Cinema of 1910s – 1920s: On the History of the Issue]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie*, 2013, issue 3, pp. 33–47. (In Russian)

- 14 Kotov P. RuTube ne smog obognat' zamedlenniy YouTube*⁽²⁾ po populyarnosti v Rossii — ehto udalos' tol'ko VK Video [RuTube Could Not Surpass the Slowed-Down YouTube* in Popularity in Russia — Only VK Video Succeeded]. *3DNews.ru*, 04.04.2025. Available at: <https://3dnews.ru/1120809/rutube-ne-smog-obognat-zamedlenniy-youtube-po-populyarnosti-v-rossii-eto-udalos-tolko-vk-video> (accessed 03.05.2025). (In Russian)
- 15 Kuleshov L.V. Iskustvo kino: (moi opyt) [The Art of Cinema: (My Experience)]. Moscow, Teakinopechat' Publ., 1929. 153 p. (In Russian)
- 16 Li A.V. Gadzhiet-addiksiya i ee vliyanie na kognitivnye protsessy u podrostkov [Gadget Addiction and Its Impact on Cognitive Processes in Adolescents]. *Byulleten' meditsinskikh Internet-konferentsii*, 2015, vol. 5, no. 5, p. 559. Available at: <https://medconfer.com/files/archive/2015-05/2015-05-231-T-4814.pdf> (accessed 04.05.2025). (In Russian)
- 17 Lipkov A.I. *Problemy khudozhestvennogo vozdeistviya: printsip attraktsiona* [Problems of Artistic Impact: The Principle of Attraction]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 240 p. (In Russian)
- 18 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoehstetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallinn, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 19 Maloletkin M.F. Problematika informatsionnogo shuma v kontekste sovremennogo kinematografa [Problems of Information Noise in the Context of Modern Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 534–567. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567>. (In Russian)
- 20 Maloletkin M.F. "O, divnyi epfemernyi mir!" Razmyshleniya o nelineinosti v ehkrannykh iskusstvakh ["Oh, Wondrous Ephemeral World!" Reflections on Non-Linearity in Screen Arts]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 414–447. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-414-447>. (In Russian)
- 21 Manovich L. *Yazyk novykh media* [The Language of New Media], transl. D. Kulchitskaya. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 400 p. (In Russian)
- 22 Miklyaeva A.V., Bezgodova S.A. Ehksperimental'no-psikhologicheskoe issledovanie "klipovogo myshleniya": rezul'taty aprobatsii programmy ehksperimenta [Experimental-Psychological Study of "Clip Thinking": Results of Testing the Experimental Program]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Psikhologiya*, 2016, vol. 17, pp. 59–67. (In Russian)
- 23 Podoroga V. Homo ex machina. Avangard i ego mashiny. Ehstetika novoi formy [Homo ex machina. Avant-Garde and Its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Filosofsko-literaturnyi zhurnal "Logos"*, 2010, no. 1 (74), pp. 22–50. Available at: <https://logosjournal.ru/archive/2010/2438/> (accessed 23.04.2025). (In Russian)
- 24 Poludina V.P. Informatsionnyi shum v internete kak problema potrebleniya kommunikatsii [Information Noise on the Internet as a Problem of Communication Consumption]. *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoi antropologii*, 2011, vol. 14, no. 5, pp. 386–394. (In Russian)
- 25 Pudovkin V.I. *Sobranie sochinenii: V 3 t.* [Collected Works: In 3 vols.]. Vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 439 p. Vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 478 p. Vol. 3. Moscow, Iskustvo Publ., 1976. 550 p. (In Russian)
- 26 Rukina N.A. Informatsionnoe vozdeistvie na obshchestvennoe mnenie: teoreticheskie podkhody [Information Impact on Public Opinion: Theoretical Approaches]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sotsiologiya i politologiya*, 2015, no. 1, pp. 245–256. <https://doi.org/10.24290/1029-3736-2015-0-1-245-256>. (In Russian)
- 27 Samutina N.V. *Teoriya, istoriya, attraktsion: rannee kino i novye media* [Theory, History, Attraction: Early Cinema and New Media]. Moscow, Izdatelskii dom Vysshei shkoly ehkonomiki Publ., 2009. 44 p. (Seriya WP6 "Gumanitarnye issledovaniya" [Series WP6 "Humanitarian Studies"]). Preprint WP6/2009/07. Available at: <https://publications.hse.ru/pubs/share/folder/iuuhcipz1m/78014265.pdf> (accessed 04.04.2025). (In Russian)
- 28 Sivrikova N.V., Zhrebkina V.F., Postnikov M.I. Vzaimosvyaz' proyavlenii vnutrilichnostnogo konflikta i stilya mediapotrebleniya studentov [Relationship Between Manifestations of Intrapersonal Conflict and Students' Media Consumption Style]. *Rossiiskii psikhologicheskii zhurnal*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 70–77. <https://doi.org/10.21702/rpj.2017.3.4>. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-proyavleniy-vnutrilichnostnogo-konflikta-i-stilya-mediapotrebleniya-studentov> (accessed 04.05.2025). (In Russian)
- 29 Sorokina A. Izmenitsya li posting v VK posle raskrytiya informatsii o rabote algoritmov i chto teper' uchityvat' [Will Posting on VK Change After the Disclosure of Information About How Algorithms Work and What to Consider Now]. *SMM Planner*, 19.12.2023. Available at: <https://smmplanner.com/blog/izmenitsia-li-posting-v-vk-posle-raskrytiya-informatsii-o-rabote-algoritmov-i-cto-tiepier-uchityvat/> (accessed 30.04.2025). (In Russian)
- 30 Kholodnaya M.A. *Kognitivnye stili: O prirode individual'nogo uma* [Cognitive Styles: On the Nature of the Individual Mind]. 2nd ed. St. Petersburg, Piter Publ., 2004. 384 p. (In Russian)
- 31 Chudinov A.P. Kognitivnaya nauka — kognitivnye nauki — federatsiya kognitivnykh nauk (iz istorii rossiiskoi kognitivnoi lingvistiki) [Cognitive Science — Cognitive Sciences — Federation of Cognitive Sciences (From the History of Russian Cognitive Linguistics)]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, 2015, no. 1 (042), pp. 117–121. (In Russian)
- 32 Eizenshtein S.M. *Montazh* [Montage]. Moscow, Muzei kino Publ., 2000. 588 p. (In Russian)
- 33 Eizenshtein S.M. *Metod: V 2 t.* [Method: In 2 vols.]. Vol. 1: Grundproblem. Moscow, Muzei kino Publ., Eizenshtein-tsentrl Publ., 2002. 494 p. (In Russian)
- 34 Elbekyan K.S., Pazhitneva E.V., Markarova E.V., Muravyeva A.B. Osobennosti klipovogo myshleniya sovremennogo studenta [Features of Clip Thinking of a Modern Student]. *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamentalnykh issledovaniy*, 2017, no. 4, part 1, pp. 289–292. (In Russian)
- 35 Citizen Lab. An Analysis of In-Platform Censorship on Russia's VKontakte. *Citizenlab.ca*, 2023. Available at: <https://citizenlab.ca/2023/07/an-analysis-of-in-platform-censorship-on-russias-vkontakte/> (accessed 02.05.2025).
- 36 Liu Y., Yildirim P., Zhang Z.J. Implications of Revenue Models and Technology for Content Moderation Strategies. *Marketing Science*, 2022, vol. 41, no. 4, pp. 831–847.
- 37 Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. *Psychological Review*, 1956, vol. 63, no. 2, pp. 81–97.
- 38 RuTube: Moderatsiya [RuTube: Moderation]. *RuTube.ru*. Available at: <https://rutube.ru/info/moderation> (accessed 30.04.2025). (In Russian)
- 39 VK Co Ltd. *The 2025 Ranking Digital Rights Big Tech Edition*, 2025. Available at: <https://rankingdigitalrights.org/bte25/companies/VK> (accessed 01.05.2025).

(2) Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor): foreign owner of the resource violates the legislation of the Russian Federation.

УДК 012; 792
ББК 79.3; 85.33

**Древо Мейерхольдово. Генеалогическое древо
Вс.Э. Мейерхольда: Сборник документов** / Автор
идеи, вступ. главы и коммент., ред.-сост. В.Ф. Колязин.
М.: Бит-принт, 2024. 184 с., ил.

Якимович Александр Клавдианович

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный
научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва,
ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru

Ключевые слова: Вс.Э. Мейерхольд, генеалогия, генетический код,
искусство XX века

Якимович Александр Клавдианович

Генетическое древо Вс. Мейерхольда — открытия и стилистическая ловушка



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-796-803

Для цит.: Якимович А.К. Генетическое древо Вс. Мейерхольда —
открытия и стилистическая ловушка // Художественная культура. 2025.
№ 4. С. 796-803. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-796-803>

For cit.: Yakimovich A.K. The Family Tree of Vs. Meyerhold: Discoveries and
a Stylistic Trap. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025,
no. 4, pp. 796-803. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-796-803>
(In Russian)

**The Meyerhold Tree. Family Tree of the Vs.E. Meyerhold:
Collection of Documents** / The idea, introductory chapters,
comments, and editorship by V.F. Kolyazin. Moscow: Bit-print
Publ., 2024. 184 p., ill.

Yakimovich Alexander K.

D.Sc. (in Art History), Academician of the Russian Academy of Arts,
Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, Research
Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru

Keywords: Vs.E. Meyerhold, genealogy, genetic code, art of the 20th
century

Yakimovich Alexander K.

The Family Tree of Vs. Meyerhold:
Discoveries and a Stylistic Trap

Abstract. The review analyses the impressive result of the multi-year research by the famous theatre historian V.F. Kolyazin on the creation of the family tree of Vs.E. Meyerhold. Based on a massive body of archival materials, little-known and unknown, the author expands his view of the director's biography and the origins of his artistic worldview. Despite the fruitfulness of discussions about the 'national genetic code' in the study of art, the natural science discourse of this issue is perceived as a bold hypothesis.

Аннотация. В рассуждении о новой монографии анализируется впечатляющий итог многолетних исследований известного историка театра В.Ф. Колязина по созданию генеалогического древа Вс.Э. Мейерхольда. На базе внушительного корпуса архивных малоизвестных и неизвестных материалов автор расширяет взгляд на биографию режиссера и истоки его художественного мировоззрения. При всей плодотворности рассуждений о «национальном генетическом коде» в изучении искусства естественнонаучный дискурс этой проблематики воспринимается как смелая гипотеза.

Книга В.Ф. Колязина «Древо Мейерхольдово» может вызвать иллюзию легкой доступности для формальной рецензии — как «попсовой» и маскультовой, так и специальной, академической. Половина издания занята документальными материалами, разного рода историческими справками, письмами, архивными текстами, посвященными разным ветвям и корням сложнейшей генеалогии этого рода, в которой имеются польские и немецкие, русские и французские линии. При такой разветвленности генома читатель и глазом не моргнет, обнаружив в ворохе документации также и американскую веточку (пусть и тоненькую). Но даже закаленный читатель вздрогнет, когда узнает, что от польско-немецких Мейерхольдов тянется ниточка в Кению, на кладбище города Найроби. Не найдено китайских Мейерхольдов — это было бы уже чересчур.

Очевидный интерес автора к генетическим причудам и сложным рисункам родства соприкасается с его же авторской увлеченностью многообразием происхождений. Дело в том, что изобилие документальных данных переполняет вторую половину книги г-на Колязина. Как явствует из предыдущей фразы, книга имеет и первую половину. Эта первая половина — фактически монографическое описание семейных, родственных, прочих близких отношений Мастера. Этим булгаковским обозначением по праву отмечен сам Всеволод Эмильевич. Первая половина колязинского «лоскутного одеяла» (Вс. Мейерхольд) излагает не только сведения о разных родственниках Мастера, но и представляет своего рода исследовательскую мини-монографию о творческой натуре, об эстетике и театральных практиках героя.

Концепция мини-монографии (то есть первой половины книги) трогательно простодушна. Она сводится к тому, что изобилие причудливых натур и хитро закрученных биографий среди Мейерхольдов и около-Мейерхольдов в известной степени объясняет фантастическую креативную неистовость Мастера. Эта иллюзия возникает по той причине, что родители близкие и далекие в данном случае имеют лица, биографии и характеристики. Их дела и факты жизни до некоторой степени открыты для исследования. И оказывается, что среди них на редкость много чудаков, экзотов, «отклонистов», вообще нескучных и нетривиальных личностей.

С точки зрения наследственной генетики наивность этой концепции связана с одной статистической ловушкой. Общая генетика



недвусмысленно показывает, что у каждого из нас имеются очень большие запасы родичей как близких, так и далеких. Разница между мной и Вс.Э. Мейерхольдом заключается в том, что мои родители мне неизвестны, тогда как неизвестные доселе родители Мастера прослежены наконец в разных странах Европы и других континентов. Но элементарная логика подсказывает мне, что среди сотен Якимовичей и связанных с ними фамилий в Польше, России, Венгрии, Белоруссии, Австрии и США найдется изрядный пул (pool) чудаков, экзотов, неординарных типов, нарушителей обычаев и прочих «отклонистов». Дело в том, что в каждой толпе есть определенный процент социально нетривиальных типов. Притом факт остается фактом: при всех моих талантах и достижениях во мне не замечены те уникальные гениальные открытия в области театра или кино, какие признаны за Вс.Э. Мейерхольдом.

Проще говоря, попытки вывести его таланты и открытия в искусстве из документально подтвержденного наличия в его генетическом древе многочисленных «буйных талантов» и необычных характеров

являют собою простодушную дань ранним увлечениям новооткрытой наукой генетикой. Мне лично представляется, что использование терминологии типа «генетические коды» или «фамильный геном» в искусствоведении (литературоведении, театроведении) должно быть сугубо иноказательным и не сплетаться с естественнонаучными формулами и методиками.

Например, рассуждения о «национальном генетическом коде» в деле изучения искусств вполне возможны и, пожалуй, могут быть плодотворными. Но только давайте избегать биологических уклонов. Можно и О. Вайнингера любить, но в меру.

Что же касается исследования В.Ф. Колязина, известного германиста и переводчика, то его качество реализуется, так сказать, несмотря на его концепцию и не благодаря ей, а именно вопреки «теории гена оригинальности». Владимир Федорович тонко и глубоко понимает «творческого демона» великого Мастера. (Испанец Лорка использовал аллегорическое понятие «Дуэнде»). Как настоящий экспериментатор XX века, Мейерхольд вроде бы подрывал основы целостности сценического действия, театрального зрелища. Он нарушал здравый смысл и эстетические условности, идущие от Античности и закрепленные в классической эстетике. Безобразничал вовсю. В итоге оставались не руины и не горечь гибели театра, а неожиданное переживание гибели-возрождения, распада-обновления творческого деяния.

Когда речь идет о крупнейшем деятеле искусств, важно собирать любые крохи информации о нем. Переписываться с зарубежными архивами, с потомками зарубежных Мейерхольдов, да что угодно делать допустимо и полезно. Ибо мы не знаем сегодня, какие методы и техники изучения фактических материалов будут в распоряжении исследователей следующих десятилетий и столетий. В ворохе бумаг и бумажек умные потомки могут обнаружить такое, что нам сегодня и не увидеть сегодняшними глазами. Благое дело делает Владимир Федорович Колязин. Но лучше бы не увлекаться биологией и генетикой. Сдерживать надо себя в таких моментах.

Книга получилась удивительная. Открытия и сюрпризы там почти на каждой странице. И есть такое большое и редкое достижение, как умение писать на богатом, насыщенном и многомерном русском языке. Еще раз подтверждается старинное наблюдение: тот, кто многими языками владеет, тот и свой родной язык обогащает.

P.S. На заседании бюро отделения искусствознания и художественной критики Российской академии художеств в середине марта 2025 года книга В.Ф. Колязина «Древо Мейерхольдово» была выдвинута на медаль «Достойному». Бюро под руководством Д.О. Швидковского предложение поддержало единогласно.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2024

Теория искусства и культуры

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espalencia@mail.ru

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-12-43

Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало испанское Возрождение

Аннотация. В статье рассматриваются мало и недостаточно изученные или вовсе неизвестные особенности художественной культуры и духовной жизни Испании периода Возрождения — специфика испанского гуманизма в том числе в соотношении с итальянским Ренессансом. Исследование базируется на обширном корпусе произведений представителей испанского Возрождения и трудах современных испаноязычных исследователей.

Отмечается важная роль в Испании культуры звучащего слова, обусловившей доступность идей Ренессанса для широких масс населения. Анализируется активное обращение деятелей культуры и искусства к историческому прошлому страны начиная от времени правления готов. Ренессансная устремленность к идеалу проектировалась на прошлое собственного народа, и эта апология национальных традиций и их мифопоэтическое истолкование драматургами, поэтами, философами утверждали национальное самосознание и ощущение включенности личности в исторический процесс.

Ключевые слова: метаморфозы гуманизма, разные Возрождения, звучащее слово, воскресение прошлого, Испания

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espalencia@mail.ru

Renaissance and the Renaissances, or What the Spanish Renaissance Revived

Abstract. The article examines the little and insufficiently studied, or completely unknown features of the artistic culture and spiritual life of Spain during the Renaissance — the specifics of Spanish humanism, including in relation to the Italian Renaissance. The research is based on an extensive corpus of works by representatives of the Spanish Renaissance and the works of modern Spanish-speaking researchers.

The author highlights the important role of the culture of the sounding word in Spain which led to the accessibility of Renaissance ideas to the broad masses of the population. The article analyses the active appeal of cultural and artistic figures to the historical past of the country, starting from the time of the rule of the Goths. The Renaissance aspiration to the ideal was projected onto the past of its own people, and this apology for national traditions and their mythopoetic interpretation by playwrights, poets, and philosophers affirmed national identity and a sense of personal involvement into the historical process.

Keywords: metamorphoses of humanism, various Renaissances, the sounding word, the resurrection of the past, Spain

Received 29.08.2025

Accepted 17.09.2025

Шамилли Гюльтекин Байджановна

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

shamilli@yandex.ru

УДК 2; 94

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-44-79

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Аннотация. Статья посвящена проблеме реконтекстуализации образов поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) в еврейско-персидской рукописной книге эпохи Сефевидов (1501–1722). Она

представляет собой текст персидской классической литературы, переписанный еврейским письмом с существенной трансформацией первоначального источника. Одним из таких средств служила художественная миниатюра, иллюстрировавшая содержание текста в соответствии с контекстом жизни еврейских общин и правил религиозного Закона. Анализируя миниатюру, передающую сцену встречи Фархада и Ширин у горы Бисутун, автор приходит к выводу, что художник, пользуясь пространственно-цветовыми и образно-смысловыми средствами выразительности, помогает читателю понять центральную идею покаяния, *тшува*, как важную тему еврейской классической мысли. Напротив, в арабографичных персидских рукописях поэмы Низами интерпретация данной сцены решается в плане мистической любви между Ширин как божественной возлюбленной и Фархадом как пребывающим на пути познания бога. Исследование показало, что еврейская община возводила образ сасанидского царя Хосрова II Парвиза к дому Давида не только на основании исторической генеалогии, но и совершенных проступков, приведших к смерти Фархада в одном случае и Урии — в другом.

Ключевые слова: Низами, Хосров и Ширин, еврейско-персидская рукописная книга, реконтекстуализация, государство Сефевидов, художественная миниатюра

Shamilli Giulia B.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

On Recontextualization of Images in the Jewish-Persian Manuscript MS1398 from the Collection of Elkhan Natan Adler

Abstract. The article is devoted to the problem of recontextualization of the images from the poem *Khosrow and Shirin* by Nizami Ganjavi (ca. 1141 — ca. 1209) in the Judeo-Persian transliteration of the Safavid era (1501–1722). It is a text of Persian classical literature, rewritten in Hebrew script with a significant transformation of the original source. One of the tools was an artistic miniature that illustrated the content of the text in accordance with the context of the life of Jewish communities and the rules of the religious law. Analysing the miniature that depicts the meeting of Farhad and Shirin at Mount Bisutun, the author

comes to the conclusion that the artist, using spatial-colour and figurative-semantic means of expression, helps the reader to understand the central idea of repentance as an important topic of the Jewish religious thought and Law. On the contrary, in the Arabic manuscripts of Nizami's poem, this scene is interpreted in terms of mystical love between Shirin as a divine beauty and Farhad as a gnostic on the path of the knowledge of God. The study showed that the Jewish community elevated the image of King Khosrow II Parviz to King David not only on the basis of historical genealogy, but also their actions related to unintentional participation in the murder of Farhad, in the one case, and Uriah, in the other.

Keywords: Nizami, Khosrow and Shirin, Judeo-Persian manuscript book, recontextualization, Safavid state, artistic miniature

Received 05.08.2025

Accepted 10.09.2025

Ушкарёв Александр Анатольевич

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

Дуков Евгений Викторович

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru
УДК 316.7; 7073; 792.073

ББК 60.562.6; 60.564.0; 71.4; 85.330,009

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-80-105

Сетевая трансформация культурной активности

Аннотация. Роль искусства в жизни человека изменчива, но она никогда не ограничивается художественно-эстетическими аспектами. Множество социологических исследований, проведенных по всему миру в последние десятилетия, фиксируют изменения в системе культурных потребностей общества и значительную динамику в отношениях человека с искусством. Это стало поводом для появления ряда теорий и концеп-

ций культурной активности, объясняющих происходящие социально-культурные трансформации с позиций различных научных школ. Между тем культурная реальность меняется постоянно, и новые тенденции культурной активности уже не умещаются в прежние концепции, они ждут переосмысления с современных позиций. Социологические опросы последних лет фиксируют актуализацию новых моделей культурного потребления, в основе которых лежит эксплуатация социальных функций искусства. Для многих людей контакты с искусством все в большей мере становятся не эстетическим опытом, а символом принадлежности к «культурной элите», инструментом продвижения собственной личности, формирования ее позитивного образа и конкурентоспособности в многочисленных иерархиях социальных групп. В условиях цифровизации культурного потребления и роста сетевой активности публики социальная значимость искусства обретает совершенно новое понимание и массовую востребованность. Концепция сетевой трансформации, предложенная в статье, позволяет объяснить, каким образом разрушение информационных барьеров, помноженное на сетевую активность населения, меняет модели взаимодействия человека с искусством.

Ключевые слова: культурная активность, аудитория искусства, модели культурного потребления, театр, социальные сети, сетевая активность, эмпирические исследования

Ushkarev Alexander A.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), 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

Dukov Evgeny V.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125375, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru

Network Transformation of Cultural Activity

Abstract. The role of art in human life is fluid, but it is never limited to artistic and aesthetic aspects. Numerous sociological studies conducted worldwide in recent decades have documented shifts in society's cultural needs and significant dynamics in human relationships with art. This has

led to the emergence of a number of theories and concepts of cultural activity explaining the ongoing sociocultural transformations from the perspectives of various academic schools. Meanwhile, cultural reality is constantly changing, and new trends in cultural activity no longer fit within previous concepts; they require rethinking from a contemporary perspective. Sociological surveys in recent years have documented the emergence of new models of cultural consumption based on the exploitation of the social functions of art. For many, contact with art is increasingly becoming not an aesthetic experience, but a symbol of belonging to the 'cultural elite', a tool for self-promotion, the formation of a positive image, and competitiveness within numerous social hierarchies. In the context of digitalization of cultural consumption and the growth of online public activity, the social significance of art is acquiring a completely new understanding and mass demand. The concept of network transformation proposed in the article helps explain how the destruction of information barriers, coupled with the population's online activity, is changing patterns of human interaction with art.

Keywords: cultural activity, art audience, models of cultural consumption, theatre, social networks, online activity, empirical research

Received 24.09.2025

Accepted 16.10.2025

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

УДК 77

ББК 85.163

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-106-135

Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности

Аннотация. XIX век стал первым золотым веком серийности, подчинив принципам дискретности, декомпозиции, повторения и вариации ключевые сферы общественной жизни: от пролонгированной подачи новостей и литературных произведений (роман-фельетон) до «сериализованных» научных концепций (теория эволюции). Не осталась в стороне от модернистских процессов и новорожденная фотография. Быстро и стихийно освоив формат серии, всего через несколько десяти-

летий она мутировала в кинематограф (по сути, в серию изображений, разложенных на временной шкале). Автор статьи предлагает рассмотреть 1820–1850-е годы как лиминальный период превращения одного медиума в другой, а серийность — как техническую и эстетическую необходимость для обозначенной трансформации. Если в первые годы существования фотография вытравливала темпоральность из своего генома, пытаясь запечатлеть мгновение, то будущий кинематограф, напротив, взялся пересоздать время на пленке. Если в погоне за четкостью фотография избавлялась от движения, истории и контекста, то кинематограф заложил их в основу своей поэтики. Если фотография подобна забыванию, то кинематограф — припоминанию. Обращаясь к теме серийности в ранней фотографии, автор затрагивает проблемы непохожести объекта и его двухмерной репрезентации, растворения портретируемого в каноне и поиска индивидуальности, ведения фотоальбома для себя и ведения фотоальбома для потомков.

Ключевые слова: фотография, серийность, камера-обскура, studium, punctum, carte de visite, хронофотография, запечатленное время, декомпозиция, повторение и вариации, фотоальбом, Н. Ньепс, Л. Дагер, У. Тальбот, А.А.Э. Дисдери

Smolev Danil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Seriality at the Dawn of Photography: The Problem of Temporality

Abstract. The 19th century became the first 'Golden Age' of seriality, having subordinated key spheres of public life to the principles of discreteness, decomposition, repetition, and variation: from the prolonged presentation of news and literary works (the feuilleton novel) to 'serialized' scientific concepts (the evolution theory). The nascent photography did not remain unaffected by modernist processes either. Having quickly and spontaneously adopted the serial format, within just a few decades it mutated into cinema (essentially, a series of images arranged on a timeline). The author of this article proposes to consider the 1820s — 1850s as a liminal period in the transformation of the one medium into the other, and seriality as a technical and aesthetic necessity for this transformation. If in its early years

photography erased temporality from its genome attempting to capture the instant, future cinema, by contrast, undertook to recreate time on film. While photography, in its pursuit of clarity, stripped away movement, history, and context, cinema incorporated them into its poetics. If photography is akin to forgetting, cinema is akin to remembering.

Addressing the theme of seriality in early photography, the author touches upon the issues of dissimilarity of the subject and its two-dimensional representation, dissolution of the portrayed into the canon, the search for individuality, as well as the practice of keeping a photo album for oneself and for posterity.

Keywords: photography, seriality, camera obscura, studium, punctum, carte de visite, chronophotography, captured time, decomposition, repetition and variations, photo album, N. Niépce, L. Daguerre, W. Talbot, A.A.E. Disdéri

Received 21.09.2025

Accepted 16.10.2025

Индивидуальные художественные миры

Виноградова Елена Константиновна
Кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0006-6793-0466
E.K. Vinogradova@mail.ru

УДК 76

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-136-177

«Я не наблюдатель, я — участник». О карикатуре

Йозефа Чапека предвоенных лет

Аннотация. В фокусе статьи — малоизученная грань обширного творчества художника и писателя Йозефа Чапека (1887–1945), значительной фигуры чешского авангарда начала XX века, одного из основоположников чешского экспрессионизма и кубизма. Акцент делается на карикатурах, созданных в 1933–1938 годы в атмосфере усиления фашизма в Европе и предчувствия надвигающейся войны. Они составили серии «Под сенью фашизма» (1933–1938), «Сапоги диктатора» (1937) и Modern Times (1938). Особое внимание обращено на антифашистский характер сатирической графики Чапека и на гуманистические аспекты его трактовки быто-

вых тем, которые приобретают порою фантазмагорический характер, поскольку в них человек изображается в экстремальных ситуациях. Задачей автора является исследование специфики образного и стилистического строя сатирической и юмористической графики художника, характера его метафоры, позволившей достичь остроты и актуальности содержания.

Ключевые слова: Йозеф Чапек, чешское изобразительное искусство, графика, карикатура, журнальный рисунок, антифашистское творчество

Vinogradova Elena K.

PhD (in Art History), Honoured Culture Worker of the Russian Federation, Leading Researcher, The Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0006-6793-0466

E.K. Vinogradova@mail.ru

“I Am not an Observer, I Am a Participant”. On Josef Čapek’s Pre-War Caricature

Abstract. The article focuses on a little-studied facet of the vast oeuvre of the artist and writer Josef Čapek (1887–1945), an important figure in the Czech avant-garde of the early 20th century and one of the founders of Czech Expressionism and Cubism. The study examines the cartoons created between 1933 and 1938 in the atmosphere of the rise of fascism in Europe and the foreboding of the coming war. They include the series *In the Shadow of Fascism* (1933–1938), *A Dictator’s Boots* (1937), and *Modern Times* (1938). Special attention is paid to the anti-fascist character of Čapek’s satirical prints and to the humanistic aspects of his treatment of everyday themes which sometimes take on a phantasmagorical character by depicting man in extreme situations. The author’s task is to study the peculiarities of the figurative and stylistic structure of the artist’s satirical and humorous graphics and the nature of his metaphor which allowed him to achieve the sharpness and relevance of the content.

Keywords: Josef Čapek, Czech fine arts, graphics, caricature, magazine drawing, anti-fascist creativity
Received 29.05.2025

Accepted 11.08.2025

Булгаров Вячеслав Степанович

Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9
ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024
bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

УДК 7.033; 7.035

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-178-207

Образ Смерти в графических листах Альфреда Ретеля в контексте социально-политических событий в Германии середины XIX века

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь между графическими произведениями Альфреда Ретеля (1816–1859), посвященными образу Смерти, и историческими революционными событиями в Европе в середине XIX века. В его творчестве прослеживается переосмысление средневекового жанра в контексте реалий современной ему эпохи, что позволило художнику создать уникальную серию произведений, не только возродивших интерес к этой теме, но и определивших направление ее развития на многие десятилетия вперед. Применение сравнительного метода и формально-стилистического анализа выявляет общие черты иконографического образа Смерти в графике А. Ретеля и старых мастеров, в частности Г. Гольбейна и А. Дюрера. Новаторство «Еще одной пляски Смерти» (1848–1849) А. Ретеля заключается в том, что в отличие от всех предшественников произведение прежде всего представляет собой строго последовательный рассказ, интерпретированный в свете исторических обстоятельств своего времени. Эпизоды данной серии могут быть рассмотрены как по отдельности, так и в целом, поскольку издавались в двух вариантах: как самостоятельные листы, каждый из которых уже можно было воспринимать как собственное повествование, так и в виде целостного формата с шестью хронологически выстроенными композициями. Последний вариант позволяет проанализировать цикл как единую композицию, логичную в своем завершении. Также возможность увидеть произведения Ретеля сквозь призму политических взглядов самого художника подводит к выводу, что с его точки зрения, релевантной настроениям либеральной буржуазии, революция показывается как восстановление обманутого народа, неминуемо ведущее к жертвам и разрушениям.

Ключевые слова: Альфред Ретель, пляска Смерти, Фридрих Геккер, революция в Германии 1848 года, Ганс Гольбейн младший, Альбрехт Дюрер, гравюра на дереве

Bulgarov Vyacheslav S.

PhD Student (in Art History), Department of the History of

Western European Art. Institute of History, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0009-0004-6624-4427

ResearcherID: LGZ-0098-2024

bulgaroff@mail.ru, st082248@student.spbu.ru

The Image of Death in Alfred Rethel’s Graphic Sheets in the Context of Sociopolitical Events in Germany in the Mid-19th Century

Abstract. The article examines the relationship between the graphic works of Alfred Rethel (1816–1859) dedicated to the image of Death and the revolutionary historical events in Europe in the mid-19th century. His work reveals a rethinking of the medieval genre in the context of the realities of his time, which allowed the artist to create a unique series of works that not only revived interest in the theme, but also shaped its development for many decades to come. The use of the comparative method and the formal and stylistic analysis reveals common features of the iconographic image of Death in the graphics of A. Rethel and old masters, in particular H. Holbein and A. Dürer. The innovation of *Another Dance of Death* (1848–1849) by A. Rethel is that, unlike all its predecessors, it is primarily a fully consistent story interpreted in the light of the historical circumstances of its time. The episodes of this series can be considered both separately and as a whole, since they were published in two versions: as independent sheets, each of which could already be perceived as a separate narrative, and as a complete format with six chronologically arranged compositions. The latter option allows us to analyse the cycle as a single composition, logical and complete. Also, the opportunity to see Rethel’s works through the prism of the artist’s own political views leads to the conclusion that his point of view, relevant to the mood of the liberal bourgeoisie, shows revolution as an uprising of a deceived people which inevitably results in victims and destruction.

Keywords: Alfred Rethel, *Dance of Death*, Friedrich Hecker, German Revolution of 1848, Hans Holbein the Younger, Albrecht Dürer, woodcut

Received 13.02.2025

Accepted 21.05.2025

Степпе Екатерина Михайловна

Студентка 2 курса магистратуры, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл. 6
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

УДК 769.2

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-208-239

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Аннотация. Изданный в 1898 году сборник песен «Репертуар марионеток» являлся результатом тесного сотрудничества поэта и драматурга Альфреда Жарри, художника Пьера Боннара, поэта Франк-Ноэна и композитора Клода Террасса. Сборник включает девять музыкальных произведений, из которых три связаны с культовым «Королем Убио» Жарри. Если пьеса Жарри всесторонне изучена, то оставшиеся шесть песен, написанных на стихи Франк-Ноэна и положенные на музыку Террасса, незаслуженно остаются в тени и почти не исполняются.

Интерес к совместной работе Ноэна и Террасса прежде всего связан с художественной деятельностью Боннара в Театре де Пантен. Художник, занимавшийся оформлением декораций и не раз мастеровил кукол для театра марионеток, создавал и обложки для нот сочиненных Террассом произведений.

Шесть литографий Боннара для «Репертуара марионеток» имеют значение как в русле малоизученной музыкальной иллюстрации художника, так и в связи с недостаточно освещенной темой музыкальной иллюстрации как комплексного явления, основанного на взаимодействии изобразительного и музыкального материала. Цель исследования заключается в оценке новизны графического подхода Боннара к нотной иллюстрации на примере сборника «Репертуар марионеток». Подробное рассмотрение и изучение данных обложек позволяет глубже проникнуть в замысел Боннара-графика, выявить новые особенности творческого метода, проследить влияние поэтического и музыкального содержания на композиционный строй рисунка, расстановку в нем ключевых акцентов и даже на выбор персонажей. Воскрешение данного репертуара крайне важно в контексте диалога с современностью. Музыка, стихи и рисунки «Репертуара марионеток» по отдельности и в целом настолько незаурядны, что, с одной стороны, представляют интерес для музыкальной иллюстрации и XXI века, а с другой — напоминают о своеобразии и традиции французского искусства рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Пьер Боннар, постимпрессионизм, Наби, печатная графика, музыкальная иллюстрация, театр, кукольный театр, театр марионеток, теория и история музыки

Выражаю благодарность моему научному руководителю, кандидату искусствоведения Ключиной Елене Витальевне в подготовке настоящего исследования.

Steppe Ekaterina M.

2nd-year Master's Student, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

Nine Songs by Claude Terrasse for *Répertoire des Pantins*: The Innovation and Significance of Pierre Bonnard's Musical Illustration

Abstract. The collection of songs *Répertoire des Pantins* published in 1898 was a result of close collaboration of such prominent figures as poet and dramaturge Alfred Jarry, artist Pierre Bonnard, poet Franc-Nohain, and composer Claude Terrasse. The collection consists of nine music pieces, three of which are connected with the hieratic *Ubu Roi* by Alfred Jarry. While the play by Jarry is studied exhaustively, the rest six songs with lyrics by Franc-Nohain to the music by Terrasse have undeservingly remained in the background and are almost not performed.

The interest in collaboration of Franc-Nohain and Terrasse is primarily related to the artistic activity of Pierre Bonnard in the Théâtre des Pantins. The artist, who was involved in set design and making marionettes for the puppet theatre, also created covers for music sheets composed by Terrasse. Six Bonnard's lithographies for the songs from *Répertoire des Pantins* are of great significance in terms of the artist's understudied musical illustration, as well as due to the underresearched subject of musical illustration in art theory as a complex phenomenon based on the interaction of the pictorial and music material. The aim of the research is to evaluate the novelty of Pierre Bonnard's graphic approach to musical illustration on the example of the *Répertoire des Pantins* collection of songs. Detailed exploration of the covers allows us to get deep into the artist's premise, to expose new particularities of his artistic method, to trace the influence of poetic and music contents on the composition of the drawings, on prioritizing of the elements in the compositions, and even on the choice of characters. Moreover, the revival of the repertoire is highly important from the perspective of its dialogue with the contemporaneity. The music, lyrics, and drawings of *Répertoire des Pantins* separately and as a whole are so remarkable that, on the one hand, they are of interest for musical illustration of the 21st century and, on the other hand, they remind about

authenticity and tradition of the French art at the turn of the 20th century.

Keywords: Pierre Bonnard, postimpressionism, the Nabis, graphic art, musical illustration, theatre, puppet theatre, history and theory of music

The author would like to express her gratitude to her academic supervisor Elena V. Klyushina, PhD (in Art History), for assistance in preparing this study.

Received 19.05.2025

Accepted 16.08.2025

Искусство советского времени

Хаирова Валентина Шайхитдиновна

Независимый исследователь, 140002, Россия, Московская область, Люберцы, Октябрьский пр-т, 29
ORCID ID: 0009-0001-4533-1642

hairova@mail.ru

УДК 75.047

ББК 85.143; 85.147

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-240-263

Зарождение и развитие жанра морского пейзажа в Туркменистане: творчество В.Я. Павлоцкого

Аннотация. Среди богатой по тематике ландшафтной живописи туркменских художников изображение Каспийского моря, являющегося частью западной территории Туркменистана, занимает уникальное место, хотя местные произведения в жанре морского пейзажа до сих пор остаются малоизученным искусствоведом. Целью исследования стало заполнение данной лакуны и выявление крупных представителей туркменского искусства, оставивших свой след в разработке этого сложного жанра. Одним из первых обратился к марине уроженец Ашхабада, выпускник Одесского художественного училища В.Я. Павлоцкий (1925–2016). Свои начальные шаги в туркменском искусстве он сделал как пейзажист, часто работая в расположенном на побережье Каспийского моря Красноводске (ныне Туркменбаш). Морская тематика находит продолжение не только в пейзажных, но и в жанровых и портретных полотнах художника. Впоследствии Павлоцкий разнообразит выбранную им когда-то иконографию, вводя образ Каспия в социум производственной проблематики советской живописи, поэтому в наследии зрелых лет присутствуют и решенные в богатой по цветовому диапазону гамме индустриальные пейзажи. Как видится, именно увлеченность морем помогла В.Я. Павлоцкому найти в ранние творческие годы собственную манеру

художественного высказывания, состояться в профессии, в последующие годы — привнесла в его остальное творчество необходимую философскую глубину и панорамность видения.

Ключевые слова: Красноводск, Каспийское море, морской пейзаж, В.Я. Павлоцкий, Туркменистан, вторая половина XX века

Khairova Valentina Sh.

Independent Researcher, 29, Oktaybrsky Av., Lyubertsy, Moscow region, 140002, Russia
ORCID ID: 0009-0001-4533-1642

hairova@mail.ru

The Origin and Development of the Seascape Genre in Turkmenistan: The Works of V.Ya. Pavlotsky

Abstract. Among the thematically varied landscape paintings of Turkmen artists, the depiction of the Caspian Sea, which is part of the western territory of Turkmenistan, occupies a unique place, although the genre of seascapes is still little studied by art historians. The aim of the study was to fill this gap and identify major representatives of Turkmen art who left their mark on the development of this complex genre. The first reference to the marina is associated with the name of V.Ya. Pavlotsky (1925–2016), a native of Ashgabat and a graduate of the Odessa Art School. He made his initial steps in art as a landscape painter, often working in Krasnovodsk (now Turkmenbashi) located on the coast of the Caspian Sea. The marine theme found continuation not only in landscape, but also in genre and portrait paintings of the artist. Later Pavlotsky diversified the iconography he had once chosen, introducing the image of the Caspian Sea into the society of industrial problems of Soviet painting, so in the heritage of his mature years there are also industrial landscapes painted in harsh colours. Apparently, it was his fascination with the sea that helped V.Ya. Pavlotsky to find his own manner of artistic expression in his early years and to establish himself in his profession, and brought the necessary philosophical depth and panoramic vision to his other works in his later years.

Keywords: Krasnovodsk, Caspian Sea, seascape, V.Ya. Pavlotsky, Turkmenistan, second half of the 20th century

Received 20.07.2025

Accepted 16.08.2025

Глушаков Ярослав Владимирович

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра теории музыки, Российская академия музыки им. Гнесиных, 121069, Россия, Москва,

ул. Поварская, 30–36
ORCID ID: 0000-0002-0267-0599

ResearcherID: O-2260-2017
gloushakov@gnesin-academy.ru

УДК 7.091.4

ББК 85.36

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-264-299

Телепроект «Песня года» (1971–1991): взгляд из будущего

Аннотация. Статья посвящена яркому артефакту советской массовой культуры — главному песенному телепроекту СССР, страны, в которой когда-то зародился один из самых демократичных жанров искусства — массовая песня. Развитие средств массовой коммуникации и технический прогресс, в частности телевидение, создали уникальные условия для трансформации этого жанра. Концепция телепроекта «Песня года» предусматривала ежегодное исполнение наиболее популярных песен уходящего года, а его трансляции в прайм-тайм (31 декабря или 1 января) обеспечивали максимальную аудиторию.

В статье анализируются концептуальные основы телепроекта, его репертуарный состав и структура, а также динамика изменений в течение его существования. В результате исследования выявляется роль «Песни года» в формировании советской массовой песни и тенденции ее трансформации, изменения в тематике песен и драматургии фестиваля. Полученные выводы дают возможность оценить последний этап развития жанра советской массовой песни, чей вековой путь подошел к своему завершению.

Ключевые слова: Советский Союз, массовая песня, «Песня года», эстрада, телепроект, 1970-е годы, 1980-е годы, 1990-е годы

Gloushakov Yaroslav V.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Department of Music Theory, Gnesins Russian Academy of Music, 30–36, Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0267-0599

ResearcherID: O-2260-2017

gloushakov@gnesin-academy.ru

TV Project 'Pesnya Goda' (Song of the Year): A Look from the Future

Abstract. This article is dedicated to the prominent artifact of Soviet mass culture — the main song television project of the USSR, a country where one of the most democratic genres of art — the mass song — was born. The development of mass communication tools and technological progress, particularly

television, created unique conditions for the transformation of this genre. The concept of the TV project *Song of the Year* involved the annual performance of the most popular songs of the past year, with broadcasts during prime time (December 31 or January 1) ensuring maximum viewership. The article analyzes the conceptual foundations of the project, its repertoire and structure, as well as the dynamics of changes throughout its existence. The results obtained allow for an assessment of the role of the *Song of the Year* project in shaping Soviet mass song and reveal trends in its transformation, noting changes both in the themes of the songs and festival dramaturgy. The conclusions drawn provide an opportunity to evaluate the final stage in the development of the genre of Soviet mass song, whose century-long journey has come to an end.

Keywords: USSR, mass song, 'Pesnya goda' (*Song of the Year*), variety art, TV project, 1970s, 1980s, 1990s

Received 05.06.2025

Accepted 16.08.2025

Изобразительное искусство и архитектура

Сиповская Наталия Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания, 125375, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

УДК 7

ББК 85.125; 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-300-353

Матрешка: студийное творчество и народная традиция

Аннотация. Антиглобалистское движение, все отчетливее заявляющее о себе в культурах разных стран, анализирует широкий круг сюжетов, связанных с оценкой различных явлений национального свойства. Русская культура не является исключением, предоставляя широкое проблемное поле как в исследовательском, так и в творческом плане, от поиска примет «русскости» в оценке достижений прошлого до возможности их релевантной интерпретации в современном художественном процессе. Отдельная тема — генезис артефактов, ставших знаковыми приметами национальной культуры. Таких как Матрешка, рождение которой является темой ярких и подчас горячих дискуссий. В статье предпринята попытка реконструировать обстоятельства появле-

ния самой известной русской куклы-укладки, в которых счастливым образом переплелись поиски новой национальной выразительности выдающимися художниками рубежа XIX–XX веков, деятельность энтузиастов по изучению народной культуры и навыки традиционных кустарных производств.

Ключевые слова: матрешка, магазин «Детское воспитание», Мария Александровна Мамонтова, Василий Петрович Звездочкин, Абрамцево, Сергей Васильевич Малютин, Кустарный музей, Сергей Тимофеевич Морозов, Сергиев Посад, Николай Дмитриевич Бартрам

Sipovskaya Natalia V.

D.Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

Matryoshka: Studio Art and Folk Tradition

Abstract. The anti-globalization movement, increasingly evident in the cultures of various countries, is reviving a wide range of themes related to the evaluation of various national phenomena. Russian culture is no exception, offering a broad field of study, both in research and creativity, from the search for hallmarks of "Russianness" in assessing past achievements to the possibility of their relevant interpretation in contemporary artistic practice. A separate topic is the genesis of artifacts that have become iconic features of national culture. Such as the Matryoshka doll, whose birth is the subject of lively, and sometimes heated, debate. This article attempts to reconstruct the circumstances of the emergence of the most famous Russian doll, which happy interweaved of the search for a new national expression by outstanding artists of the turn of the 20th century, the work of enthusiasts studying folk culture, and the skills of traditional handicrafts.

Keywords: Matryoshka, Children's Education store, Maria Alexandrovna Mamontova, Vasily Petrovich Zvezdochkin, Abramtsevo, Sergei Vasilyevich Malyutin, Handicraft Museum, Sergei Timofeevich Morozov, Sergiev Posad, Nikolay Dmitrievich Bartram
Received 05.11.2025
Accepted 16.11.2025

Якимович Александр Клавдианович

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия,

Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367

yakimovitch@mail.ru

УДК 73; 75

ББК 85.103(2)6

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-354-383

Столичные и региональные художники в России начала XXI века

Аннотация. Проблематика «столицы и провинции» издавна занимает прочное место в культурологии и литературоведении. В изучении изобразительных искусств эта проблематика столь же существенна. Следует попытаться классифицировать и осмыслить явления искусства в Москве и Петербурге, с одной стороны, и в обширных регионах Российской Федерации, с другой стороны. Подходить к этим вопросам с традиционными стилевыми мерками явно нецелесообразно, ибо художественные процессы на пространстве от Балтийского моря до Тихого океана плюралистичны, многостильны, отмечены «постмодернистской» множественностью ориентаций. Общие закономерности просматриваются на уровне контентов (смыслов и посланий). Можно заметить, что искусство С. Гариляченко, К. Вороновой, Ю. Малининой, С. Мирошникова и других представителей московского и петербургского ареала тяготеют к острому и драматическим поворотам, к смысловым контрастам эсхатологического характера. Искусство регионов, от А. Паршкова и Х. Поваевой до Н. Рыбакова и Е. Бобровой, скорее погружается в своего рода «космизм», то есть опирается на образы природных сил и процессов, витальных и вселенских энергий.

Ключевые слова: столичные мастера, региональные художники, «русский космизм» в искусстве, эсхатологические смыслы, энергетика Вселенной как проблема художника

Yakimovich Alexander K.

D. Sc. (in Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru

Metropolitan and Regional Art in Russia, 2000–2025

Abstract. The issue of metropolitan and 'provincial' qualities in art belongs to the ground problems of art studies. No doubt that an attempt to classify and interpret new visual artworks created in Moscow and St. Petersburg, on the one hand, and

those made in the rest of the Russian territory, on the other hand, will increase our understanding of the contemporary situation. Traditional stylistic criteria will hardly be relevant in this case because the vast space between the Baltic Sea and the Pacific Ocean displays a multistylistic diversity and a post-modernist plurality in arts. Some significant differentiation has to be expected in their contents (meanings and messages). On the level of meanings, we can recognize that artworks coming from Moscow and St. Petersburg are marked by sharpness and dramatism, and by meaningful contrasts of eschatological type (e.g. artworks by S. Gavrilachenko, K. Voronova, and Yu. Malinina). Regional artists such as A. Parshkov, H. Povaieva, N. Rybakov, and E. Bobrova demonstrate another basic trend, namely they enjoy a kind of New Cosmism and turn to images of natural forces and processes, vital impulses, and Universal energies.

Keywords: metropolitan art, regional art, 'Russian Cosmism' in art, eschatological meanings, energies of the Universe as artistic problem

Received 11.09.2025

Accepted 16.10.2025

Кочеткова Анастасия Дмитриевна

Искусствовед, соискатель, кафедра истории отечественного искусства, исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, 1
ORCID ID: 0000-0002-7178-1188
anast.mastyukova@yandex.ru

УДК 749.1

ББК 85.128

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-384-411

Кочеткова Анастасия Дмитриевна
Японская экспортная мебель в ансамбле русского интерьера XVIII века. На примере кабинетов из коллекции графов Шереметевых

Аннотация. В статье раскрывается роль японской лаковой мебели в предметно-пространственной среде отечественного интерьера второй половины XVIII века, отмеченной неугасающим интересом к феномену *chinoiserie*. На примере парных кабинетов из коллекции графов Шереметевых рассмотрены основные художественные особенности японских экспортных изделий в «живописном стиле», высоко ценившихся представителями российской аристократии. В результате изучения внушительного корпуса архивных источников показано, как менялось отношение владельцев к японским лакам на протяжении всего XVIII столетия. Эти уникальные изделия были причислены современни-

ками к редким «кунштукам»: сначала они занимали почетное место в структуре дворянских кунсткамер, а затем послужили важными элементами внутреннего убранства парковых павильонов. Речь в данном случае идет о становлении культурного плюрализма и, как следствие, о неподдельном интересе к далекому и таинственному Востоку. В связи с этим предлагается рассматривать предметы японской лаковой мебели, до сих пор считавшиеся в известной степени утилитарными, как самоценные объекты коллекционирования эпохи Просвещения.

Ключевые слова: Япония, декоративно-прикладное искусство, мебель, шинуазри, XVIII век, эпоха классицизма, убранство интерьера, русская усадьба, Кусково

Kochetkova Anastasia D.

Art Historian, PhD Applicant, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7178-1188
anast.mastyukova@yandex.ru

Japanese Export Furniture in the Russian Interior Ensemble of the 18th Century. On the Example of the Cabinets from the Counts Sheremetev Collection

Abstract. The article reveals the role of Japanese lacquer furniture in the object-spatial environment of the Russian interior in the second half of the 18th century, marked by an interest in the chinoiserie phenomenon. Using the example of paired cabinets from the collection of the Counts Sheremetev, the author considers the main artistic features of Japanese export products in the 'picturesque style', highly appreciated by representatives of the Russian aristocracy. The study of a significant number of archival sources shows how the owners' attitude towards Japanese lacquerware changed throughout the 18th century. The unique items were seen as rare 'kunstkakes': at first, they occupied an honourable place in the structure of the noble kunstkamera, and then served as important elements of the interior decoration of park pavilions. This refers to the formation of cultural pluralism and, as a result, a genuine interest in the distant and mysterious East. In this regard, it is proposed to consider the objects of Japanese lacquer furniture, which were previously thought to be fairly utilitarian, as valuable collectibles of the Enlightenment era.

Keywords: Japan, decorative arts, furniture, chinoiserie, 18th century, Classicism, interior decoration, Russian country estate, Kuskovo
Received 29.04.2025

Accepted 11.08.2025

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, 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 738; 74

ББК 85.12

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-412-459

Интерпретация персидских мотивов в творчестве Уильяма де Моргана

Аннотация. В статье анализируется роль Уильяма де Моргана (1839–1917) в развитии английского керамического искусства XIX века с акцентом на использовании персидских мотивов. Для углубления в тему автор характеризует значение персидского искусства в музейных коллекциях викторианской Англии, а также понятие «персидский стиль» и его интерпретации современниками английского керамиста. Кроме того, рассматриваются особенности образно-художественной системы У. де Моргана, сформированной под влиянием коллекций и исследований персидского искусства, а также зооморфные мотивы, такие как сцены борьбы птиц и змей, фантастические существа и символические изображения, характерные исключительно для персидского искусства. Анализ произведений де Моргана позволил выявить отличия использования персидских мотивов в его творчестве по сравнению с изображениями и эстетическими аспектами других регионов, которые изучал мастер. В итоге автор приходит к выводу, что персидские мотивы способствовали расширению художественных границ европейского декоративного искусства второй половины XIX века. Материалы публикации могут существенно расширить представление об истории декоративно-прикладного искусства викторианской Англии и развитии творчества У. де Моргана.

Ключевые слова: Уильям де Морган, ориентализм в искусстве, персидское искусство, английское искусство, искусство XIX века, декоративно-прикладное искусство, рецепция в искусстве, межкультурный обмен

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History,

St. Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Interpretation of Persian Motifs in the Artworks of William de Morgan

Abstract. This article discusses the role of William de Morgan (1839–1917) in the development of the 19th-century English ceramic art, with a particular focus on his use of Persian motifs. To further explore this topic, the author characterizes the significance of Persian art in the museum collections of Victorian England, as well as the concept of 'Persian style' and how it was interpreted by the contemporaries of the English ceramist. Additionally, the article analyses the characteristics of W. de Morgan's figurative and artistic system which was shaped under the influence of Persian art collections and studies. The article also examines zoomorphic motifs such as scenes of birds and snakes fighting and fantastical creatures which are typical of Persian art. Through an analysis of W. de Morgan's creative works this article identifies the unique features of his use of Persian motifs and distinguishes them from those of other regions he studied. As a result, the author has come to the conclusion that Persian motifs played a significant role in the expansion of artistic boundaries in European decorative arts during the second half of the 19th century. This material significantly enhances our understanding of decorative and applied art history of Victorian England and W. de Morgan's artistic development.

Keywords: William de Morgan, orientalism in art, Persian art, English art, 19th-century art, decorative and applied art, reception in art, intercultural exchange

Received 29.08.2025

Accepted 16.10.2025

Врионакис Евгения Христовна

Аспирант, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9
ORCID ID: 0000-0003-1178-5977
ResearcherID: ABC-5267-2021
i.janevriouakis@gmail.com;
st061756@student.spbu.ru

УДК 75.05

ББК 79; 85.101; 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-460-481

Немецкая живопись эпохи Возрождения

в коллекции П.П. Вяземского: характеристика собрания

Аннотация. Продолжая исследование о коллекции дипломата и литератора князя Павла Петровича Вяземского (1820–1888), автор статьи сосредотачивает внимание на характеристике одной из частей его собрания — немецкой живописи эпохи позднего Средневековья и Возрождения, которая и является объектом исследования. Предметом же является специфика этой части собрания. В качестве примеров, подтверждающих специфику собрания, в статье представлены произведения из коллекции П.П. Вяземского, наличие которых у собирателя подкрепляется архивными источниками. В коллекции Вяземского присутствовали произведения религиозной живописи, которая находилась ранее в монастырях и церквях. Появление такой живописи сближает собрание князя с европейскими коллекциями и является следствием бурных событий начала XIX века, связанных с отношениями между Францией и Священной Римской империей, а также последующей секуляризацией церковного имущества 1803 года. Не исключен и личный фактор — интерес к культуре и искусству Средневековья, связанный с окружением семьи князя. Несмотря на ошибочные упоминания известных мастеров немецкого Ренессанса, что не являлось редкостью в то время, коллекция Павла Петровича Вяземского включала произведения художников, близких к первому ряду и редкие для российских музейных собраний. Немецкая часть коллекции П.П. Вяземского отличалась разнообразием региональных школ, преимущественно южных регионов.

Ключевые слова: князь П.П. Вяземский, имение Остафьево, коллекционирование, примитивы, Северное Возрождение, немецкий Ренессанс

Vriouakis Evgeniya Ch.

PhD Student, Institute of History, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1178-5977
ResearcherID: ABC-5267-2021

i.janevriouakis@gmail.com; st061756@student.spbu.ru

German Renaissance Paintings in the Collection of P.P. Vyazemsky: Characteristics of the Collection

Abstract. Continuing the study on the collection of the diplomat and writer Prince Pavel Petrovich Vyazemsky (1820–1888), the author of the article focuses on the characteristics of one of its parts — German painting of the late Middle Ages

and the Renaissance, which makes the object of the study. The subject is the features that characterize this part of the collection. As examples confirming these characteristics, the article presents the works from the collection of P.P. Vyazemsky, the presence of which is proved by archival sources. Firstly, Vyazemsky's collection included works of religious painting which had previously been in monasteries and churches. The appearance of such painting brings the prince's collection closer to similar ones in Europe and is a consequence of the turbulent events of the early 19th century connected with the relations between France and the Holy Roman Empire and the subsequent secularization of 1803. A personal factor is also possible — an interest in the culture and art of the Middle Ages associated with the environment of the prince's family. Secondly, despite the erroneous references to famous masters, which was not uncommon at that time, Pavel Petrovich Vyazemsky's collection included works by leading artists and works considered rare in Russian museum collections. Thirdly, the German part of P.P. Vyazemsky's collection was distinguished by a variety of regional schools, mainly southern ones.

Keywords: Prince P.P. Vyazemsky, Ostafeyev estate, collecting, primitives, Northern Renaissance, German Renaissance

Received 23.05.2025

Accepted 11.08.2025

Лазарева Екатерина Андреевна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

УДК 703

ББК 85.03(2)6; 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-482-519

Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов

Аннотация. Статья посвящена осмыслению русско-го авангарда 1910–1920-х годов в неофициальном советском и актуальном российском искусстве 1980-х и 1990-х годов, преимущественно в московском контексте. Речь идет о трансформации отношения к авангарду по мере его открытия, а также различных стра-

тегиях взаимодействия с авангардом, предложенных московским концептуализмом, нью-вейвом и московским акционизмом. Часть этих стратегий, использующих приемы цитирования, пастиша, иронии, критики, очевидно, вписывается в постмодернистскую парадигму; другие могут опровергать общее убеждение в завершенности авангардного проекта и вопреки диагностике теории искусства приближать и актуализировать авангардную проблематику. Если в предыдущие декады авангард был своего рода тайным знанием, то в 1980-е годы в контексте мирового признания русского авангарда и его востребованности на Западе советские художники сами стали идентифицировать себя как авангардистов, а в ряде случаев посчитали необходимым соотносить свою собственную практику с авангардом — если не продолжить его многообещающее начинание, то подвести итог авангардного проекта. Вместе с тем в эпоху перестройки авангард вошел в моду и отвечал духу времени — целый ряд явлений на неофициальной сцене отмечен проавангардными тенденциями, когда двойственное отношение к авангарду выражалось лозунгом «авангард умер — да здравствует авангард!». При этом только в 1990-е годы возникла амбиция про-извести нечто сопоставимое с авангардом по радикализму высказывания, встать вровень с историческим авангардом, хотя в итоге московский акционизм констатировал невозможность продолжения этого проекта в современной реальности.

Ключевые слова: авангард, постмодернизм, московский концептуализм, нью-вейв, московский акционизм

Lazareva Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

Reception of the Avant-garde in Russian Contemporary Art of the 1980s and 1990s

Abstract. The article examines the reception of the Russian avant-garde art of the 1910s and 1920s in Soviet non-official art and early post-Soviet art of the 1980s and 1990s, the period when the Russian avant-garde art was widely discovered, followed and/or challenged, primarily

focusing on the Moscow art scene. The author attempts to trace the changing in time transformation of the attitude towards the avant-garde represented by several generations of artists associated with three different trends: Moscow conceptualism, 'new wave', and Moscow actionism. Some of the proposed strategies of interaction with the avant-garde that employed methods of quotation, pastiche, irony, and criticism obviously fit into the postmodernist paradigm. Others could refute the common belief in the obsolescence of the avant-garde project and approach or actualize the avant-garde issues against the predictions of the art theory. For Soviet non-official artists in the previous decades, the Russian avant-garde legacy was a kind of secret knowledge, but in the 1980s, due to its national and international recognition and its success in the West, Soviet artists accepted the necessity of identifying themselves with the new avant-garde and correlating their own practice with it — if not to continue the avant-garde project, then to sum it up. During the perestroika era, the energy and the imagery of the early Soviet avant-garde tuned in to the spirit of the times. A number of phenomena on the unofficial scene were marked by the pro-avant-garde tendencies, so the dual attitude towards the avant-garde was expressed by the slogan "The avant-garde is dead — long live the avant-garde!". And it was only in the 1990s that the ambition rose to produce something comparable to the historical avant-garde in radicalism of statement and to stand on a par with its legacy, although in the end, Moscow actionism stated the impossibility of continuing the project in contemporary reality.

Keywords: avant-garde, postmodernism, Moscow conceptualism, new wave, Moscow actionism

Received 20.09.2025

Accepted 16.10.2025

Музыкальная культура

Лукина (Аминова) Галима Ураловна

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; профессор кафедры теории и истории музыки, Российская государственная специализированная академия искусств, 121165, Россия, Москва, Резервный проезд, 12

ORCID ID: 0000-0002-7334-4985

ResearcherID: M-3806-2018

lukina@sias.ru

Хутарев-Гарнишевский Владимир Владимирович

Кандидат исторических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин, Московский государственный институт культуры, 141406, Россия, Московская обл., Химки, ул. Библиотечная, 7

ORCID ID: 0000-0001-9218-0739

ResearcherID: AIA-2092-2022

w.hutarew@gmail.com

УДК 7.071.1

ББК 72

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-520-547

С.И. Танеев глазами домовладельца.

Воспоминания Н.П. Вишнякова

Аннотация. Впервые публикуется уникальный архивный материал — воспоминания Н.П. Вишнякова (1844–1927) о С.И. Танееве (1856–1915), русском композиторе, педагоге, ученом, выдающемся деятеле русской музыкальной культуры. Рукописный оригинал обнаружен в Центральном государственном архиве города Москвы, где хранятся «Автобиографические заметки» Н.П. Вишнякова, домовладельца флигеля по Малому Власьевскому переулку, в котором Танеев жил последние годы жизни. Сравнивая с известными воспоминаниями других современников Танеева, авторы предисловия к публикации воспоминаний Вишнякова отмечают полемичность некоторых моментов в его изложении. Однако это не отменяет того сильнеешего впечатления, которое воспоминания оставляют у читателя.

Публикация осуществляется ради доступности этого редкого материала и для воссоздания с помощью описаний современника живого образа Сергея Ивановича.

Ключевые слова: Воспоминание о композиторе, Н.П. Вишняков, С.И. Танеев, биография музыканта, дом С.И. Танеева по Малому Власьевскому переулку в Москве

Lukina (Aminova) Galima U.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Professor, Deputy Director for Scientific Work, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor of the Department of Theory and History of Music, Russian State Specialized Academy of Arts, 12 Rezervny Pas., Moscow, 121165, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7334-4985

ResearcherID: M-3806-2018

lukina@sias.ru

Khutarev-Garnishevsky Vladimir V.

PhD (in History), Associate Professor of the Department of

General Humanitarian Disciplines, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotechnaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9218-0739
ResearcherID: AIA-2092-2022
w.hutarew@gmail.com

S.I. Taneyev Through the Eyes of a Landlord. Memoirs of N.P. Vishnyakov

Abstract. For the first time, unique archival material is being published – the memoirs of N.P. Vishnyakov (1844–1927) about S.I. Taneyev (1856–1915), a Russian composer, teacher, scholar, and an outstanding figure of Russian musical culture. The handwritten original was discovered in the Central State Archive of the City of Moscow, where *The Autobiographical Notes* of N.P. Vishnyakov, the landlord of a wing in Maly Vlasievsky Lane where Taneyev spent the last years of his life, are preserved. In comparison with the well-known memoirs of Taneyev's other contemporaries, the authors of the preface to Vishnyakov's memoirs note the polemical character of certain passages. However, this does not diminish the strong impression that the memoirs leave on the reader.

The publication aims to make this rare material accessible and to recreate a vivid portrait of Sergei Ivanovich through the descriptions of his contemporary.

Keywords: Memoirs of the Composer, N.P. Vishnyakov, S.I. Taneyev, musician's biography, S.I. Taneyev's House in Maly Vlasievsky Lane, Moscow

Received 18.08.2025

Accepted 16.10.2025

Тетерина Надежда Ивановна

Кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-548-579

Москва, москвичи и Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны. По письмам О.Е. Левашевой

Аннотация. Впервые публикуются фрагменты писем музыковеда О.Е. Левашевой (1912–2000), написанные в годы Великой Отечественной войны (1941–1943). Все послания адресованы Т.Н. Ливановой, которая, как предполагалось, должна была стать научным руководителем Левашевой при написании дипломной работы в Москов-

ской консерватории. Помимо обсуждения профессиональных тем, на страницах эпистолярия появляются фигуры преподавателей (К.А. Кузнецов, Д.В. Житомирский, Р.И. Грубер, Ю.В. Келдыш, И.В. Способин и другие), сокурсниц О.Е. Левашевой (Т.В. Оболадзе, К.С. Алемасова, Н.В. Запорожец). Особое место отводится описанию общения с пианистом С.Т. Рихтером, по инициативе которого был устроен театрализованный «пикник» на природе в стиле картины К. Моне «Завтрак на траве».

Ключевые слова: О.Е. Левашева, Великая Отечественная война, Московская консерватория, Т.Н. Ливанова, К.А. Кузнецов, И.В. Способин, С.Т. Рихтер

Teterina Nadezhda I.

PhD (in Art History), Head of the Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Moscow, Muscovites, and the Moscow Conservatory During the Great Patriotic War. Based on the Letters of Olga E. Levasheva

Abstract. For the first time, fragments of letters by the musicologist Olga E. Levasheva (1912–2000), written during the Great Patriotic War (1941–1943), are being published. All the letters were addressed to the musicologist Tamara N. Livanova, who was expected to serve as Levasheva's academic supervisor for her graduation thesis. Beyond discussions of strictly professional matters, the correspondence brings to life figures from the teaching staff of the Moscow Conservatory (Konstantin A. Kuznetsov, Daniel V. Zhitomirsky, Roman I. Gruber, Yuri V. Keldysh, Igor V. Sposobin, and others) as well as Levasheva's fellow students (Tamara V. Oboladze, Kira S. Alemasova, Natalia V. Zaporozhets). Especially notable are her interactions with the pianist Svyatoslav T. Richter, who initiated an outdoor picnic, inspired by Claude Monet's painting *Le Déjeuner sur l'herbe* (*The Picnic on the Grass*).

Keywords: Olga E. Levasheva, Great Patriotic War, Moscow Conservatory, Tamara N. Livanova, Konstantin A. Kuznetsov, Igor V. Sposobin, Svyatoslav T. Richter

Received 14.08.2025

Accepted 16.10.2025

Собакина Ольга Валерьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва,

Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020
olas2005@mail.ru

УДК 7.094; 78

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-580-607

Кантаты Станислава Моношко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

Аннотация. Поэтические циклы А. Мицкевича, к которым С. Моношко обратился в варшавский период творчества, предоставили композитору редкую возможность не только использовать высокохудожественные тексты, объединенные сюжетной драматургией, но и интерпретировать разнообразие национальные мотивы. Тема статьи ранее эпизодически затрагивалась в труде И.Ф. Бэлзы и представляет интерес в связи с недостаточной изученностью выдающихся произведений Моношко, а также в связи с некоторыми публикациями, появившимися в польской научной периодике и предлагающими интересные наблюдения и информацию. На основе методологии поэтологического и сравнительного анализа автор рассматривает новаторский для польской музыки подход Моношко к интерпретации жанра кантаты, демонстрирует различие композиции и стилистики «Призраков» и «Крымских сонетов», выявляет обусловленность поэтики кантат текстами Мицкевича.

«Призраки» и «Крымские сонеты» относятся к редким примерам использования в кантатах сюжетной драматургии, обогатившей стилистику жанра сценической выразительностью. В творчестве Моношко жанр камерной лирической кантаты трансформировался благодаря эстетическим запросам эпохи романтизма. Поэтика лирической кантаты очевидна в концепции «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее в интерпретации кантаты как вокально-оркестрового цикла, в отличие от театрализованной и новаторской по своей сути сценической кантаты, какой стали «Призраки». Оперность «Призраков», сценичность их музыкальной драматургии нашли выражение в оригинальной композиции, основанной на взаимодействии многих сценических героев.

Ключевые слова: Станислав Моношко, Адам Мицкевич, кантаты, «Призраки», «Дядя», «Крымские сонеты»

Sobakina Olga V.

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

Cantatas *Widma* and *Sonety krymskie* by Stanisław Moniuszko to the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre

Abstract. A. Mickiewicz's poetic cycles, to which S. Moniuszko turned during his Warsaw period of creativity, provided the composer with a rare opportunity not only to use highly artistic texts united by a dramatic plot, but also to interpret a variety of national motifs. The topic of the article was previously touched upon episodically in the book by I.F. Belza and is of interest due to the insufficient study of Moniuszko's outstanding works, as well as due to certain publications that have appeared in Polish scientific periodicals and offer interesting observations and information. Drawing on the methodology of poetological and comparative analysis, the author examines Moniuszko's approach to interpreting the cantata genre, which was innovative for Polish music, demonstrates the differences in the composition and style of *The Ghosts (Widma)* and *The Crimean Sonnets (Sonety krymskie)*, and reveals the determinacy of the poetics of the cantatas in Mickiewicz's texts.

The Ghosts and *The Crimean Sonnets* are among the rare examples of the use of plot dramaturgy in cantatas which enriched the genre stylistics with scenic expressiveness. In Moniuszko's works, the genre of the chamber lyric cantata was transformed thanks to the aesthetic demands of Romanticism. The poetics of the lyric cantata is evident in the concept of *The Crimean Sonnets* which are significantly more traditional in their interpretation of the cantata as a vocal and orchestral cycle, in contrast to the theatrical and innovative stage cantata that *The Ghosts* became. The operatic quality of *The Ghosts* and the theatrical quality of its musical dramaturgy are expressed in an original composition based on the interactions of many stage characters.

Keywords: Stanisław Moniuszko, Adam Mickiewicz, cantatas, *Widma*, *Dziady*, *Sonety krymskie*

Received 12.08.2025

Accepted 16.10.2025

Кононенко Наталия Геннадьевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Госу-

дарственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0003-2060-2917
 ResearcherID: AAS-7697-2021
 tintinnio@yandex.ru
 УДК 78
 ББК 85.374.3
 DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-608-629

Бергман и Моцарт: Интерлюдии *Lanterna magica*

Аннотация. Исключительная важность моцартовского начала в фильмах И. Бергмана обуславливается структурой художественного мира режиссера. Для него характерно перманентное балансирование на границе классического и аклассического искусства. Моцартовская глубочайшая концентрированность при внешней простоте музыкальных форм действует аналогично компенсаторной функции мифа, способствуя нейтрализации в картинах режиссера экзистенциалистского состояния неуверенности в фундаментальных основах бытия. Амбивалентность, двойственность мира моцартовской музыки находит осуществление в специфической цветовой драматургии и монтажных конструкциях фильмов, трансформирующих музыкальные смыслы в соответствии с романтически окрашенным дионисийством. При этом музыкальная форма эпизодов, озвученных произведениями В.А. Моцарта, обнаруживает тенденцию к сглаживанию конфликтного начала, транспонированию динамических структур в «охранительные» статические. Посредством особой разновидности художественной игры, наследующей моцартовскому Würfelspiel и проявляющей себя в алеаторических монтажных структурах, жонглировании медийными средами и жанровыми дискурсами, реализует себя картина мира, зачастую не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Моцартианство обретает в режиссерском мировидении весьма разветвленные и глубокие обертон, соединяющие удаленные друг от друга сферы детской игры и отчуждения. Глубинный сюжет этого художественного синтеза связывает в уникальных бергмановских пропорциях мифологию агон и бесконечной повторяемости жизненного круга.

Ключевые слова: И. Бергман, В.А. Моцарт, миф, реценция, агон, интермедальность, аполлоническое, дионисийское, визуальная стратегия

Kononenko Nataliya G.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky

Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0003-2060-2917
 ResearcherID: AAS-7697-2021
 tintinnio@yandex.ru

Bergman and Mozart: Interludes of *Lanterna Magica*

Abstract. The exceptional importance of the Mozartian component in the films of I. Bergman is determined by the structure of the director's artistic world. It is characterized by a constant balancing on the border between classical and aclassical art. W.A. Mozart's profound stylistic concentration, despite the external simplicity of musical forms, acts similarly to the compensatory function of myth, helping to neutralize the existentialist state of uncertainty about the fundamentals of existence in the director's films. Ambivalence and duality of Mozart's world are realized in specific color dramaturgy and montage structures of the films, transforming musical meanings in accordance with a romantically tinged Dionysianism. Meanwhile, the musical form of cinematic episodes in which Mozart's music is heard reveals a tendency to smooth out the conflicting principle and transposing dynamic structures into 'protective' static ones. Through a special form of artistic play, inheriting Mozart's Würfelspiel and manifesting itself in aleatoric montage structures, juggling media and genre discourses, a picture of the world is realized that often does not coincide with the philosophy verbally declared in films. In the director's worldview, Mozartianism acquires highly ramified and profound overtones, linking the distant realms of children's game and alienation. The underlying plot of this artistic synthesis in unique Bergmanian proportions connects the mythologemes of agon and the endless repetition of the circle of life.

Keywords: I. Bergman, W.A. Mozart, myth, reception, agon, intermediality, Apollonian, Dionysian, visual strategy
 Received 02.08.2025
 Accepted 22.09.2025

Кино и массмедиа

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5
 ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
 ResearcherID: IUQ-8031-2023
 balannata@gmail.com
 УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3(3)
 DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-630-661

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Аннотация. В статье исследуется история франко-итальянского сотрудничества в области кинопроизводства с самого раннего периода существования кино до конца 1960-х годов. Уже в 1920-е годы в мировом киносообществе утверждается мысль о том, что кинематографическая коллаборация — один из лучших способов преодолеть кризис и привлечь внимание широкой международной аудитории. Эпоха немого кино, отмечающая языковые границы и превратившая крупные европейские столицы в культурные центры и съемочные площадки, подарила образец для кинематографической жизни последующих десятилетий. В статье рассматриваются разные формы совместного кинопроизводства между Францией и Италией, возникающие благодаря личной инициативе продюсеров или в рамках временных торговых договоров в 1930-е годы, но главное внимание сосредоточено на феномене копродукции, появившемся во второй половине 1940-х годов, когда совместное кинопроизводство обретает юридическое признание, правовой статус. Первое в истории официальное соглашение о совместном кинопроизводстве, или копродукции, подписанное Францией и Италией в октябре 1946 года, стало примером, которому вскоре последовали другие страны.

В статье показано, что алгоритм копродукции построен на идее баланса, в частности — между вкладами двух продюсеров, каждый из которых должен являться совладельцем кинопроизведения. Это равновесие в идеале нужно найти в каждом элементе фильма: в создании сценария, в актерском составе, в финансовом и в техническом плане. В статье анализируются тексты соглашений разных лет о копродукции между Францией и Италией, и описывается то, как уточнялась и реформировалась модель франко-итальянского совместного кинопроизводства на протяжении двух с половиной десятилетий после подписания первого договора. Исследуются разные примеры франко-итальянских фильмов, снятых в 1940–1960-е годы, отражающие эволюцию совместного кинопроизводства. Наконец, раскрываются основные черты золотого века франко-итальянской копродукции, выявляющие ключевые тенденции мирового кинопроцесса.

Ключевые слова: копродукция, Франция, Италия, кинопроцесс, неореализм, диалог, нуар, соглашение,

баланс, Рене Клеман, Жан Габен, Джованнини Гуарески, «фильмы-близнецы», дуближ

Balandina Natalia P.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
 ResearcherID: IUQ-8031-2023
 balannata@gmail.com

The Phenomenon of Co-production. The Formation and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production in the 1940s-1960s

Abstract. This article examines the history of Franco-Italian cooperation in film production from the early years of cinema until the late 1960s. As early as the 1920s, the idea took hold within the global film community that cinematic collaboration was one of the best ways to overcome crises and attract a broad international audience. The silent film era, which erased linguistic boundaries and transformed major European capitals into cultural hubs and filming locations, provided a model for cinematic life in subsequent decades. The article explores various forms of joint film production of France and Italy which emerged through producers' personal initiative or under temporary trade agreements in the 1930s. However, the primary focus is on the phenomenon of co-production that appeared in the second half of the 1940s, when joint film production gained legal recognition and status. It is noteworthy that the first-ever official agreement on joint film production, or co-production, signed by France and Italy in October 1946, became an example soon followed by other countries.

The article demonstrates that the co-production model is built on the idea of balance, particularly between the contributions of two producers, each of whom must be a co-owner of the film work. Ideally, balance needs to be found in every element of the film: scriptwriting, casting, financial and technical aspects. The article analyses the texts of various Franco-Italian Co-production Agreements of different years and describes how the model of Franco-Italian joint film production was refined and reformed over the two and a half decades following the signing of the first agreement. Various examples of the Franco-Italian films made in the 1940s-1960s are examined, reflecting the evolution of joint production. Finally, the key features of the 'golden age' of Franco-Italian co-production are revealed, highlighting key trends in the global film process.

Keywords: co-production, France, Italy, film process, neorealism, dialogue, film noir, agreement, balance, René

Clément, Jean Gabin, Giovannino Guareschi, 'twin films', dubbing

Received 11.08.2025

Accepted 22.09.2025

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
Scopus Author ID: 58772764100
amaris_evally@mail.ru
УДК 791.3
ББК 85.374
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-662-695

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

Аннотация. В фокусе внимания настоящей статьи пространства — крупных и провинциальных городов, интерьеров, специфика конструирования кадра в контексте соотношения человеческого и материального. В рамках анализа мы обратились к немому фильмам Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой») (1927), «Человек из ресторана» (1927) и «Белый орёл» (1928). Сравнительный анализ фильмов позволил более контурно очертить специфику восприятия режиссером дореволюционной картины мира. Режиссер демонстрирует предельную уязвимость и частичную несостоятельность антропологических идеалов перед любым социальным и политическим строем. Важно, что за каждым типом картины мира Протазанов закрепляет пространство и специфику его взаимодействия с героями. Протазанов довольно лаконично очерчивает внешнюю среду, а важнейшие для драматургии сцены разворачиваются во внутренних, интерьерных пространствах. Преимущественно пространственная среда — и природный, и деревенский, и городской пейзажи — характеризуется предельной статичностью.

Исследуя пространства провинциальных и столичных городов, улиц, ресторана, дворцов и тесных комнат, Протазанов полагает их неприемлемыми для жизни человека. Преобразования мира, городов, характеров у него фактически не происходит. «Новые люди» (коммунисты, революционеры) оказываются такими же заложенными

общечеловеческими проблемами (бюрократии, узколобости и/или трусости вышестоящих чиновников, стремлений к личной выгоде). Пространственная среда характеризуется инертностью, а люди (персонажи) находятся в специфически демонстрируемом «вакууме власти». Идеальный герой — обладатель конкретного набора человеческих вечных ценностей, лежащих за пределами какого-либо социального и политического устройства.

Ключевые слова: Я. Протазанов, антропологический идеал, пространство, картина мира, «новый человек», город, провинциальный город, интерьер, реальность
Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
Scopus Author ID: 58772764100
amaris_evally@mail.ru

Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews

Abstract. This article focuses on the spaces of large and provincial cities, interiors, and the specifics of frame construction in the context of the relationship between the human and the material. In our analysis, we examined Ya. Protazanov's silent films *The Tailor from Torzhok* (1925), *Don Diego and Pelageya* (*The Case of Pelageya Demina*) (1927), *The Man from the Restaurant* (1927), and *The White Eagle* (1928). A comparative analysis of these films allowed us to more clearly delineate the director's specific perception of the pre-revolutionary worldview. The director demonstrates the extreme vulnerability and partial inconsistency of anthropological ideals in the face of any social and political system. Importantly, Protazanov attributes each type of worldview to a particular space and the specifics of its interaction with the characters. Protazanov outlines the external environment quite succinctly, while the most dramatic scenes unfold in interior spaces. The predominantly spatial environment — natural, rural, and urban landscapes — is characterized by extreme staticity.

Exploring the spaces of provincial and capital cities, streets,

restaurants, palaces, and cramped rooms, Protazanov considers them unsuitable for human habitation. In his work, the world, cities, and characters are virtually never transformed. The 'new people' (communists, revolutionaries) find themselves equally hostage to universal human problems (bureaucracy, the narrow-mindedness and/or cowardice of higher-ranking officials, and the pursuit of personal gain). The spatial environment is characterized by inertia, and the people (characters) find themselves in a specifically demonstrated 'power vacuum'. The ideal hero possesses a specific set of eternal human values that lie beyond any social or political structure.

Keywords: Ya. Protazanov, anthropological ideal, space, worldview, 'new man', city, provincial town, interior, reality
The study was supported by a grant of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24-28-01484 "Anthropological ideals in the adventure films of Russian silent cinema of the 1910s-1920s".

Received 11.08.2025

Accepted 22.09.2025

Власкин Кирилл Андреевич

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0006-9943-8716
ResearcherID: OHR-7569-2025
kirlvaskin@yandex.ru
УДК 791.43/.45
ББК 85.373(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-696-723

Мотив «кино о кино» в отечественных игровых фильмах второй половины 1920-х годов

Аннотация. Статья посвящена явлению, ставшему довольно распространенным в мировом киноискусстве, — фильмам, рефлексирующим о природе кино, или «кино о кино». Мотив «кино о кино» появился еще на заре кинематографа и часто использовался с целью придать комичности фильму. Однако даже обычная шутка, кинематографический «гэг» может стать отправной точкой для размышления о том, что такое киноискусство. Через удвоение художественной реальности создатели фильмов дают повод к рассуждению о разных аспектах кинематографа: художественных, производственных, социологических. Само кино размышляет о собственной природе и включается в бурные дискуссии теоретиков и практиков кинематографа.

В статье анализируется несколько игровых советских фильмов 1920-х годов, в которых присутствует мотив

«кино о кино». Послереволюционные 1920-е годы стали особым переходным периодом для отечественной кинопромышленности и киноискусства, когда кинематограф после Гражданской войны и эмиграции ведущих кинопромышленников пытается возродиться в новых условиях государственного контроля. Молодые кинематографисты, вставшие в авангарде киноискусства, определяют новый облик кино своими необычными теориями и экспериментальной практикой. Но не только манифесты утверждают новую киноэстетику. В таких фильмах, как «Папиросница от Моссельпрома» (1924), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927) или «Взорванные дни» (1930), где тема создания и демонстрации фильмов становится центральной, отражаются разные тенденции и взгляды на кино как искусство, развлечение или один из способов политической пропаганды.

Ключевые слова: советское кино, метакино, кино о кино, кинозритель, кинопроизводство, комедия, Игорь Ильинский, Юрий Желябужский

Vlaskin Kirill A.

PhD Student, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0006-9943-8716
ResearcherID: OHR-7569-2025
kirlvaskin@yandex.ru

The Motif of 'Cinema about Cinema' in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s

Abstract. The article is devoted to the phenomenon that has become quite widespread in the world cinema — films reflecting on the nature of cinema, or 'cinema about cinema'. The motif of 'cinema about cinema' emerged in the early years of cinematography and was often applied in order to add comedy to films. However, even a simple joke, a cinematic gag can become a starting point for reflections on what cinematography is. Through the doubling of artistic reality, filmmakers give rise to discussions about various aspects of cinema: artistic, production, and sociological. Cinema itself reflects on its own nature and is involved in heated discussions between its theorists and practitioners. The article analyses several Soviet feature films of the 1920s which feature the motif of 'cinema about cinema'. The post-revolutionary 1920s became a special transition period for the Russian film industry and cinematography, when cinema, after the Civil War and the emigration of leading film industrialists, was trying to revive in the new conditions of state control. Young filmmakers who stood at the forefront of cinematography through their unusual theories and

experimental practice defined the new look of cinema. However, not only manifestos proclaimed the new cinematic aesthetics. Films such as *The Cigarette Girl from Mosselprom* (1924), *A Kiss from Mary Pickford* (1927), and *Blown-up Days* (1930), where the theme of making and showing films is central, reflect different trends and views on cinema as art, entertainment, and a way of political propaganda.

Keywords: Soviet cinema, metacinema, cinema about cinema, moviegoer, filmmaking, comedy, Igor Ilyinsky, Yuri Zhelyabuzhsky

Received 05.03.2025

Accepted 11.06.2025

Гуров Олег Николаевич

Кандидат философских наук, доцент, философский факультет, Государственный академический университет гуманитарных наук (ГАУГН), 119049, Россия, Москва, Мароновский пер., 26
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov@duck.com

УДК 17.028.1; 791.43
ББК 85.374.0

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-724-747

Пределы телесного и метаморфозы идентичности: «Муха» Д. Кроненберга

Аннотация. Фильм Д. Кроненберга «Муха» (1986) исследуется как философская аллегория, раскрывающая ключевые аспекты телесности, идентичности и границ человеческого. В центре внимания — метаморфоза тела главного героя Сета Брандла в результате технологического эксперимента, приведшего к его слиянию с насекомым. В статье рассматривается, как телесная трансформация влияет на целостность субъекта и осмысливается через концепции воплощенного сознания, феноменологии болезни и постгуманистической критики. Исследование опирается на современные труды в области embodied cognition, философии кино, а также на интерпретации телесного ужаса (body horror) как культурного симптома. Особое внимание уделено феномену «предательства тела» и нарушению привычных границ между человеческим и нечеловеческим. Фильм анализируется как трагедия физического распада, в которой визуальный шок служит средством драматизации онтологической неустойчивости тела. Подчеркивается, что «Муха» обнажает фундаментальную зависимость субъективности от физической оболочки и ставит под вопрос устойчивость человеческой идентичности в эпоху техноэволюции.

Ключевые слова: телесность, идентичность, воплощенное сознание, боди-хоррор, постгуманизм, метаморфоза, философия кино, Д. Кроненберг

Gurov Oleg N.

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Faculty of Philosophy, State Academic University for the Humanities (GAUGN), 26 Maronovsky Lane, Moscow, 119049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338

ResearcherID: AAS-9705-2021

gurov@duck.com

Limits of Embodiment and Metamorphoses of Identity: David Cronenberg's *The Fly*

Abstract. David Cronenberg's *The Fly* (1986) is examined as a philosophical allegory that explores key dimensions of corporeality, identity, and the boundaries of the human. The article focuses on the bodily metamorphosis of the protagonist, Seth Brundle, as a result of a technological experiment that leads to his hybridization with an insect. The author considers how bodily transformation challenges the integrity of the subject and is interpreted through the lens of embodied consciousness, the phenomenology of illness, and posthumanist critique. The study draws upon contemporary scholarship in embodied cognition, philosophy of cinema, and interpretations of body horror as a cultural symptom. Particular attention is paid to the phenomenon of 'body betrayal' and the disruption of established boundaries between the human and the non-human. *The Fly* is read as a tragedy of bodily decomposition, in which visual shock serves as a means of dramatizing the ontological instability of the flesh. The film ultimately reveals the fundamental dependence of subjectivity on the physical shell and questions the stability of human identity in the age of techno-evolution.

Keywords: corporeality, identity, embodied consciousness, body horror, posthumanism, metamorphosis, philosophy of cinema, D. Cronenberg

Received 02.08.2025

Accepted 22.09.2025

Бавыкина Мария Сергеевна

Соискатель, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

УДК 791.43.01

ББК 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-748-769

Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия

Аннотация. Статья посвящена исследованию эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка через рассмотрение одного из компонентов, участвующих в формировании многоуровневой структуры кадра, — движения камеры. Данный компонент рассматривается в неразрывной связи с другим — акцентированной длительностью, что позволяет говорить о выразительных возможностях именно партитуры движения камеры, которая обретает особое эстетическое звучание в диалоге с темпо-ритмическими особенностями кадра и общей драматургией фильма. Взаимовлияние движения камеры и длительности способно достигать различного результата: время может быть нивелировано движением или, наоборот, нарочито подчеркиваться им и растягиваться еще сильнее, оно способно сгущаться и увеличиваться, как под лупой, или спрессовываться до одного метафорического мгновения или события. Примеры фильмов, выбранные для анализа в статье, позволяют продемонстрировать широкий (но не исчерпывающий) спектр методов работы с движением камеры в контексте длительности кадра. В фокусе внимания картины режиссеров, принадлежащих к разным периодам и направлениям в истории кинематографа: М. Офюльса, К. Мидзогутти, Б. Тарра, С. Шиппера. Данный выбор материала для анализа позволяет приблизиться к рассмотрению эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка. Это дает возможность говорить о длинном кадре как об особом виде кадра, который за счет акцентированной длительности в совокупности с другими формообразующими компонентами способен создавать совершенно противоположные эффекты: усиливать зрелищность или погружать в скуку.

Ключевые слова: движение камеры, длинный кадр, киноязык, ритм, партитура движения, темпоритм, М. Офюльс, Б. Тарр, С. Шиппер, К. Мидзогутти

Bavykina Maria S.

Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

The Long Take and Camera Movement: The Aesthetic Potential of the Interaction

Abstract. The article is devoted to studying the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language through the consideration of one of the components involved in the formation of the multilevel structure of the take, which is camera movement. This component is considered in inseparable connection with another one — accentuated duration, which allows us to talk about the expressive potential of the camera movement score, which acquires a special aesthetic touch in dialogue with the rhythmic features of the frame and the general drama of the film. The interplay of camera movement and duration can achieve different results: time can be levelled by movement or, conversely, deliberately emphasised by it and stretched even further, it can be condensed and magnified as if under a magnifying glass or compressed into a single metaphorical moment or event. The film examples selected for analysis in this article demonstrate a wide (but not exhaustive) range of methods for dealing with camera movement in the context of frame duration. The focus of attention is on films by directors belonging to different periods and trends in the history of cinema: M. Ophüls, K. Mizoguchi, B. Tarr, and S. Schipper. This choice of material for analysis allows us to approach the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language. This makes it possible to speak of the long take as a special kind of take which, due to its accentuated duration in conjunction with other formative components, is capable of creating completely opposite effects: enhancing the visual appeal or plunging into boredom.

Keywords: camera movement, long take, film language, rhythm, movement score, temporhythm, M. Ophüls, B. Tarr, S. Schipper, K. Mizoguchi

Received 18.04.2025

Accepted 11.06.2025

Малолеткин Максим Федорович

Аспирант, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023

mail@ffbsoffa.org

УДК 007; 316.776.22; 791.43

ББК 60.524; 71.07; 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-770-795

О критике информационной цепи между создателем и зрителем

Аннотация. Настоящая статья продолжает серию материалов, посвященных исследованию феномена «ин-

формационного шума» в экранных искусствах. Рассматривается взаимосвязь компонентов коммуникативной цепи «создатель — фильтры — зритель» в контексте современных экранных произведений. Исследуются особенности возникновения информационного шума в процессе авторского творчества, при прохождении контента через различные системы фильтрации (от традиционной цензуры до алгоритмической модерации), а также на этапе зрительского восприятия. В разделе о создателе изучаются источники шума на этапе трансформации художественного замысла в аудиовизуальное произведение, включая субъективные аспекты авторской интерпретации реальности. В анализе промежуточных фильтров рассматривается эволюция от традиционной цензуры к алгоритмической модерации и влияние рекомендательных систем на медиаландшафт. В части о зрителе анализируются когнитивные механизмы восприятия и трансформация концепции «аттракциона» С. Эйзенштейна в условиях нелинейных экранных искусств. Предлагаемая модель информационной цепи опирается на теоретические концепции К. Шеннона, С. Холла и Дж. Миллера, дает возможность выявить потенциальные точки искажения информации при передаче художественного замысла от создателя к зрителю в различных форматах экранных искусств.

Ключевые слова: информационный шум, информационная перегрузка, кинематограф, телевидение, социальная коммуникация, ценность, замысел, сторис, клипы, нелинейные экранные искусства, эфемерный контент, моментальность, подлинность, симулякры

Maloletkin Maksim F.

PhD Student, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org

On the Critique of the 'Creator — Viewer' Information Chain

Abstract. This article extends the ongoing research on the phenomenon of information noise in screen arts by examining the interconnected components of the 'creator — filters — viewer' communication chain within contemporary screen productions. The study analyses the distinctive manifestations of information noise across three critical domains: the creator's artistic process, intermediary filtration

systems, and the viewer's perceptual mechanisms. In the creator domain, the study explores noise origination during the transformation of artistic conception into the audiovisual expression, including subjective dimensions of authorial reality interpretation. The filtration analysis traces the evolution from institutional censorship to algorithmic content moderation and examines the impact of recommendation systems on media landscape formation. The viewer domain investigates cognitive reception processes and the transformation of S. Eisenstein's theory of attractions within non-linear screen arts contexts. The proposed information chain model synthesizes C. Shannon's information theory, S. Hall's encoding/decoding framework, and G. Miller's cognitive processing principles to identify potential information distortion points in the transmission of artistic intent across diverse screen art formats.

Keywords: information noise, information overload, cinema, television, social communication, value, artistic conception, stories, clips, non-linear screen arts, ephemeral content, momentariness, authenticity, simulacra

Received 14.05.2025

Accepted 16.08.2025

Рецензии

Якимович Александр Клавдианович

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru
УДК 012; 792
ББК 79.3; 85.33
DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-796-803

Генетическое древо Вс. Мейерхольда — открытия и стилистическая ловушка

Древо Мейерхольдово. Генеалогическое древо Вс.Э. Мейерхольда: Сборник документов / Автор идеи, вступ. главы и коммент., ред.-сост. В.Ф. Колязин. М.: Бит-принт, 2024. 184 с., ил.

Аннотация. В рассуждении о новой монографии анализируется впечатляющий итог многолетних исследований известного историка театра В.Ф. Колязина по соз-

данию генеалогического древа Вс.Э. Мейерхольда. На базе внушительного корпуса архивных, малоизвестных и неизвестных материалов автор расширяет взгляд на биографию режиссера и истоки его художественного мировоззрения. При всей плодотворности рассуждений о «национальном генетическом коде» в изучении искусства естественнонаучный дискурс этой проблематики воспринимается как смелая гипотеза.

Ключевые слова: Вс.Э. Мейерхольд, генеалогия, генетический код, искусство XX века

Yakimovich Alexander K.

D.Sc. (in Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2626-6367
yakimovitch@mail.ru

The Family Tree of Vs. Meyerhold: Discoveries and a Stylistic Trap

The Meyerhold Tree. Family Tree of the Vs.E. Meyerhold: Collection of Documents / The idea, introductory chapters, comments, and editorship by V.F. Kolyazin. Moscow: Bit-print Publ., 2024. 184 p., ill.

Abstract. The review analyses the impressive result of the multi-year research by the famous theatre historian V.F. Kolyazin on the creation of the family tree of Vs.E. Meyerhold. Based on a massive body of archival materials, little-known and unknown, the author expands his view of the director's biography and the origins of his artistic worldview. Despite the fruitfulness of discussions about the 'national genetic code' in the study of art, the natural science discourse of this issue is perceived as a bold hypothesis.

Keywords: Vs.E. Meyerhold, genealogy, genetic code, art of the 20th century
Received 12.09.2025
Accepted 23.09.2025