## Теория искусства и культуры

**Хренов Николай Андреевич** 10
Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский

**Устюгова Елена Николаевна** 64
Советская эстетика 1960-х годов в отстаивании гуманитарных ценностей

**Марков Александр Вик**
**Штайн Оксана Алексан**
Визуальный Гавагай

## Индивидуальны художественны

**Карпова Татьяна Львов**
«Цветущая сложность». П Виктора Русанова

**Шик Ида Александровн**
Владимир Поздняков. Ме о Монрепо

**Куликов Петр Викторов**
Искусство-проводник Е. в зеркале эстетики неопл

## Искусство совет

**Гордеев Петр Николаев**
«Декабрист» на сцене Ма советская премьера импе театра

**Gordeev Petr N.**
*The Decembrist* on the Stag Theatre in 1918: The Soviet Imperial Theatre

**Сальникова Екатерина**
Рецепция советского ава фильма в отечественной 1920-х годов

## Изобразительное искусство и архитектура

**Лукичева Красимира Любеновна** 290
Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора

**Злыднева Наталия Витальевна** 332


# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
# ART & CULTURE STUDIES


№ 1 2026

Электронное периодическое рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072


1

Crossref

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА LIBRARY.RU

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

CYBERLENINKA

OPEN ACCESS


CC BY

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
# ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2026

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

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

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

## Editorial and Expert Council

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

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

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

**ELENA NIKOLAEVNA USTIUGOVA**
D.Sc. (in Philosophy), Professor, 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)



## Editorial Board

**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)

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

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

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

## Содержание


### Теория искусства и культуры

**Хренов Николай Андреевич** 10
Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский

**Устюгова Елена Николаевна** 64
Советская эстетика 1960-х годов в отстаивании гуманитарных ценностей

**Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна** 84
Визуальный Гавагай

### Индивидуальные художественные миры

**Карпова Татьяна Львовна** 106
«Цветущая сложность». По следам выставки Виктора Русанова

**Шик Ида Александровна** 134
Владимир Поздняков. Медитации о Монрепо

**Куликов Петр Викторович** 166
Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма

### Искусство советского времени

**Гордеев Петр Николаевич** 192
«Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра

**Gordeev Petr N.** 216
*The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theatre

**Сальникова Екатерина Викторовна** 240
Рецепция советского авантюрного фильма в отечественной периодике 1920-х годов

### Изобразительное искусство и архитектура

**Лукичева Красимира Любеновна** 290
Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора

**Злыднева Наталия Витальевна** 332
Абсурд в искусстве: концепт и контекст

**Швец Элина Григорьевна** 352
Между парусом и паром: И.К. Айвазовский и создание мифа (как живопись сохранила образ парусного флота в эпоху технического прогресса)

### Музыкальная культура

**Кондратова Полина Андреевна** 378
«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

**Оношко Ирина Юрьевна** 398
Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

### Кино и массмедиа

**Котик Никита Вадимович** 426
Человек со стороны: типаж героя-новатора в производственных фильмах 1970-х годов

**Дымшиц Семен Валерьевич** 456
Феномен научно-художественного биографического фильма. На материале неэкранизированного сценария И.В. Бахтерева «Мечников»

### Данные авторов. Аннотации 488




## Contents


### Art & Culture Theory

**Khrenov Nikolai A.** 10
Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky

**Ustyugova Elena N.** 64
Soviet Aesthetics of the 1960s in Defense of Humanitarian Values

**Markov Alexander V., Shtayn Oksana A.** 84
The Visual Gavagai

### Individual Art Worlds

**Karpova Tatyana L.** 106
'Blossoming Complexity'. Following the Exhibition by Viktor Rusanov

**Shik Ida A.** 134
Vladimir Pozdnyakov. Meditations on Monrepos

**Kulikov Petr V.** 166
Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics

### Art of the Soviet Era

**Gordeev Petr N.** 192
*The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theatre (In Russian)

**Gordeev Petr N.** 216
*The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theatre (In English)

**Salnikova Ekaterina V.** 240
Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s

### Fine Arts

**Loukitcheva Krassimira L.** 290
Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work

**Zlydneva Nataliya V.** 332
Absurdity in Art: Concept and Context

**Shvets Elina G.** 352
Between Sail and Ferry: I.K. Aivazovsky and the Creation of a Myth (How Painting Preserved the Image of the Sailing Fleet in the Era of Technical Progress)

### Musical Culture

**Kondratova Polina A.** 378
*St Matthew Passion* by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio

**Onoshko Irina Yu.** 398
The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Preludes*: Features of the Transformation of the Original

### Cinema and Mass Media

**Kotik Nikita V.** 426
A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s

**Dymshits Semen V.** 456
The Phenomenon of a Scientific Biographical Film. On the Material of the Unproduced Screenplay *Mechnikov* by I.V. Bakhterev

### About the Authors. Abstracts 488

УДК 14; 791
ББК 71; 85.37

**Хренов Николай Андреевич**
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 191023, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 15
ORCID ID: 0000-0002-6890-7894
ResearcherID: AAW-9591-2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru
**Ключевые слова:** фантастический жанр, авторский фильм, автор, А. Тарковский, С. Кубрик, «Солярис», «Сталкер», «2001: Космическая одиссея», космос как Иное, лингвистический метод, язык, речь, онтологическая двойственность фантастического жанра, вербальное, визуальное, нарративное, НЛО

*Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01588 «Творчество Андрея Тарковского как феномен отечественной и мировой культуры».*

Хренов Николай Андреевич

# Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-10-63

**Для цит.:** *Хренов Н.А.* Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский // Художественная культура. 2026. № 1. С. 10–63. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-10-63.

**For cit.:** Khrenov NA. Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 10–63. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-10-63. (In Russian)

**Khrenov Nikolai A.**
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor, F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, 15 Fontanka River Emb., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6890-7894
ResearcherID: AAW-9591-2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru
**Keywords:** science fiction genre, auteur cinema, author, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick, Solaris, Stalker, 2001: A Space Odyssey, space as the Other, linguistic method, language, speech, ontological duality of the science fiction genre, verbal, visual, narrative, UFO

*The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small scientific groups No. 24-28-01588 "Creativity of Andrei Tarkovsky as a phenomenon of national and world culture".*

**Khrenov Nikolai A.**

Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky

**Аннотация.** В статье на примере двух фильмов российского режиссера А. Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) ставится острейшая для искусства XX века проблема: как, не жертвуя тем смыслом, что возникает в сознании художника, создать художественное произведение, способное вызвать интерес у самой широкой аудитории. Этот вопрос стал предельно значим для общества того типа, который появился еще в XIX веке, получив обозначение как «массовое общество». Особой остроты эта проблематика достигла во второй половине прошлого столетия, когда возникла до сих пор не утихающая дискуссия вокруг «авторского» кино и вообще Автора в искусстве, прежний высокий статус которого начал заметно колебаться. Это было зафиксировано в таких поздних теоретических концепциях искусства, как структурализм и постструктурализм.

Для разрешения этой проблематики автор обращается к лингвистической методологии, ставшей следствием лингвистического поворота в гуманитарных науках с начала XX века. При обращении к двум фильмам А. Тарковского используются такие понятия, как «язык» и «речь». Если «язык» — это средство достижения оптимальной коммуникации, учитывающее интересы как говорящего, так и воспринимающего, то «речь» — это выражение глубоко индивидуализированного процесса, продолжающего быть реальным и за



пределами языка. Это обстоятельство как раз и разрушает гармонию в коммуникации. Со всей остротой эта проблематика обозначилась в кино с появлением «авторского» фильма. Фильмы А. Тарковского, для которых «речь» стала доминантой, спровоцировали со стороны массовой аудитории трудности. Однако обращение режиссера к жанру фантастического фильма объясняется его стремлением воспользоваться не только «речью», но и «языком». Ведь жанр — необходимое для адекватного понимания языковое средство. Становление фантастического жанра происходило еще до появления кино в литературе. Фантастический жанр, как и вообще любой другой жанр, — слагаемое именно «языка», а не «речи». Но, прибегая к жанру, А. Тарковский не избегает трудностей, поскольку при реализации его авторского замысла у него возникает проблема отношений между визуальным и нарративным началами. В статье особый интерес представляет сопоставительный анализ фильмов А. Тарковского и американского фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). В последнем фильме визуальное начало вытесняет литературный нарратив. А. Тарковский реализует альтернативный вариант отношений между визуальным и нарративным. У него нарративное начало не уступает визуальному. По сути, сопоставительный анализ позволяет говорить не только о разных вариантах отношений между «языком» и «речью», но и о разных типах ментальности.

**Abstract.** This article examines the acute problem in 20th-century art — how to create a work of art capable of engaging a mass audience without sacrificing the meaning conceived by the artist — through the lens of two films by Russian director Andrei Tarkovsky, *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). This issue became particularly significant for the type of society that emerged in the 19th century, known as 'mass society', and reached its peak in the latter half of the last century. This period saw the rise of an ongoing debate surrounding the 'auteur cinema' and the figure of the Author in art, whose previously high status began to noticeably waver. This shift was reflected in late theoretical conceptions of art, such as structuralism and post-structuralism.

To address this problem, the author employs a linguistic methodology stemming from the 'linguistic turn' in the humanities that began in the early 20th century. Analyzing Tarkovsky's two films, the author utilizes the concepts of 'language' (*langue*) and 'speech' (*parole*). If 'language' is a means of achieving optimal communication that considers the interests of both the speaker and the receiver, then 'speech' is the expression of a deeply individualized process that remains real even beyond language. It is this latter circumstance that disrupts harmonious communication. This problem emerged with particular acuity in cinema with the advent of the 'auteur film'. Unsurprisingly, Tarkovsky's films, where



'speech' became dominant, posed difficulties for the mass audience. However, the director's turn to the science fiction genre can be explained by his desire to utilize not only 'speech' but also 'language', as genre is a necessary linguistic tool for adequate understanding. The formation of the science fiction genre in literature took place even before the advent of cinema. The science fiction genre, like any other genre, is a component of 'language', not 'speech'. Yet, by resorting to the genre, Tarkovsky does not avoid difficulties, as the realization of his authorial intent creates a problem in the relationship between the visual and the narrative. The article pays special attention to a comparative analysis of Tarkovsky's films and the American film *2001: A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick. In the latter, the visual element supplants the literary narrative. Tarkovsky implements an alternative model of the relationship between the visual and the narrative, where the narrative element does not yield to the visual. Essentially, this comparative analysis reveals not only different configurations of the relationship between 'language' and 'speech' but also different types of mentality.

## Введение. А. Тарковский как Автор и фантастический жанр

Говорить об Андрее Тарковском (1932–1986), тем более в связи с фантастикой, не означает все сводить к его двум фильмам «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979), поскольку они ближе всего в списке созданных режиссером фильмов к жанру фантастического кино. Вообще, о нем существует впечатляющий массив литературы, и вряд ли есть связанная с ним тема, которая бы не обсуждалась. Разумеется, рассматривался и вопрос о фантастическом в его фильмах [Дашкова, Степанов, 2006]. Естественно, что эти две картины заслуживают особого разговора, а эффект от него зависит от занимаемого этими двумя фильмами места в фантастическом отечественном и зарубежном кино. Сам художник признавался, что для него не существует разницы между фантастическим, историческим и современным фильмом [Кинофантастика, 1967, с. 9]. Однако насколько это возможно, мы попытаемся абстрагироваться от остальных фильмов режиссера. Хотя в этом-то и состоит трудность, поскольку — сразу же сформулируем нашу мысль о своеобразии понимания А. Тарковским фантастики — для него фантастическое есть не более как проекция переживаемых человеком реальных процессов человеческого бытия.

Однако изолируя рассмотрение двух названных фильмов от остальных, мы включаем их в контекст истории становления в кино фантастического жанра, выделяя в этой истории один момент, соотносимый с появлением этих двух картин, спровоцировавших обилие реакций как со стороны критики, так и со стороны аудитории кино. Предваряя будущие наши размышления, исходя из стремления к последовательности и логического изложения, перечислим основные блоки вопросов, которые необходимо было бы прояснить в связи с выявлением индивидуального вклада режиссера в развитие фантастического жанра. Мы, конечно, рассмотрим два фильма — но это не просто рядовые фильмы, утопающие в кинематографической продукции второй половины XX века, а фильмы, замеченные аудиторией, широко отрецензированные ведущими критиками и удостоенные высоких наград на международных кинофестивалях, и это свидетельствует о том, что в кинематографической жизни они явились событием. Значит, их появление определялось, как бы выразились представляющие рецептивную эстетику исследователи, «горизонтами ожидания», а их можно объяснить не только интересом к творчеству А. Тарковского, спровоцированному предыдущими фильмами, и прежде всего отправленным на «полку» «Андреем Рублевым» (1966). Это обстоятельство в еще большей степени пробуждало интерес и к названным фильмам, и к самому автору.

Но имели место и причины иного характера. Если говорить о «Солярисе», то в качестве причины такой популярности следует назвать роман С. Лема (1961), переведенный ко времени появления фильма, поставленного по этому роману, на разные языки, и в том числе в СССР. Но и «Сталкер» был поставлен по роману братьев А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» (1972), и к этому времени его авторы тоже были уже весьма известными. Интересу к этим двум фильмам в немалой степени также способствовал и нарастающий в мире интерес к проблематике космоса. Очевидно, многое свидетельствовало о том, что активизировался и комплекс ментальности русских, связанный с особым отношением к космосу. В нашей литературе этот вопрос обсуждался с XIX века. Усилиями С. Семеновой был собран том «космистских» высказываний и публикаций русских писателей и мыслителей [Русский космизм, 1993]. Поэтому интерес к фильмам А. Тарковского оказался шире, чем интерес к режиссеру, и захватывал общественные настроения, в момент выхода его фильмов разбуженные искусством, и в частности кино.

Но у А. Тарковского были и другие, вполне осознанные амбициозные установки. Он, разумеется, знал фильм С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey, 1968) и о нем размышлял. Так, касаясь влияния фильма С. Кубрика на мировое кино, американский критик и теоретик К. Фридман отмечал его воздействие на «Солярис». В особенности это очевидно в интерьерах исследовательской станции на орбите планеты — Океана [см.: Фридман, 2006]. Это же констатируют и другие зарубежные критики, о чем свидетельствует подборка их высказываний, подготовленная Д. Салынским в издании материалов и документов по созданию «Соляриса» [Фильм Андрея Тарковского, 2012]. Так, итальянский критик А. Савиоли в рецензии на фильм в газете «Унита» сообщал любопытную подробность: «Сам режиссер во время сегодняшней пресс-конференции подтвердил, что он хотел дать “ответ” Стенли Кубрику “2001 года: одиссея в пространстве”, вновь возвращая к “человеку” споры, которые грозили

сосредоточиться на “машине”. Это, однако, не изменяет того факта, что, хотя Тарковский и заявляет, что он оптимистически относится к соотношению между научным прогрессом и прогрессом духовным, гражданским и т.п. — в его фильме определяющий акцент ставится на серьезных вопросах, которые поднимает расширение человеческих знаний, на том, насколько трудно всем нам проверять наш разум и наши “земные” чувства измерениями универсального пространства» [Фильм Андрея Тарковского, 2012, с. 348].

Так что сознание А. Тарковского работало вокруг возможного и предполагаемого агона с одним из самых известных и высоко оцененных фильмов в мировом кино, а бессознательное, вопреки амбициям уже познавшего успех режиссера, независимо от него редактировало его замысел. В связи с этим можно утверждать, что анализ указанных фильмов позволяет высказать не сводимые к ним суждения. Предстоит разговор о том, что в период выхода этих картин зрело в глубинах коллективной психики, но не находило языка как способа рационально оформить содержание бессознательного. Можно предположить, что кино в целом, фантастический жанр и используемый режиссером язык оказались способом выражения, превращающим бессознательное в сознательное. Кроме отмечаемой исследователями «вспышки» фантастики в литературе и кино, — а, как утверждает Н. Самутина, фантастическое кино за последние три десятилетия фактически сформировалось заново [Самутина, 2006, с. 66], и в него вписываются интересы А. Тарковского, — здесь следует учитывать, что его фильмы представляют образцы «авторского» кино.

Иначе говоря, вопреки всем утверждениям структуралистов и постструктуралистов, продемонстрировавших угасание в XX веке Автора, мы имеем дело с Автором в самом высоком смысле этого слова. И такое переосмысление Автора имеет прямое отношение к фантастическому киножанру. Этот сдвиг в самом жанре способствовал приходу в кино известнейших художников-авторов. Такой сдвиг критиками был зафиксирован. «Не случайно из занимательного коммерческого зрелища фантастический фильм, — пишет Ю. Ханютин, — все более превращается сегодня в фильм философский, берущий на себя прогностическую функцию. Не случайно в него пришли такие серьезные художники, как Кубрик, Тарковский, Трюффо, Креймер, Франкенхеймер» [Ханютин, 1975, с. 85]. А раз так, то переоценивать



возникающий контакт между автором и аудиторией в данном случае не приходится, ведь часто авторские фильмы для кинопроката — это драма. При всем желании устанавливать контакт со зрителями (а это обстоятельство, например, особенно подчеркивается в авторской заявке на экранизацию романа С. Лема «Солярис» [Косинова, Фомин, 2017, с. 6]) акцентировать занимательность, уже обеспеченную сюжетом романа и ставшую при экранном воплощении этого сюжета одной из первостепенных задач режиссера, не приходится. А. Тарковский выводил образы, возникающие в бессознательном, прежде всего, как и подобает одному из творцов «авторского» кино, на уровень не «языка», что, конечно, представляло грандиозную проблему и давало чиновникам повод для того, чтобы строить козни на всех уровнях и этапах реализации замысла, мотивируя это, как свидетельствуют некоторые документы, аргументом «зритель не поймет».

## Жанр в лингвистическом понимании: что в фантастических фильмах А. Тарковского является «языком», что «речью»?

Принимая во внимание трудности, возникающие по самым разным причинам при реализации замыслов режиссера, попробуем организовать анализ, группируя факторы возникновения и реализации замыслов А. Тарковского как внутренние и внешние. К внутренним относится все, что связано с разработкой замысла вплоть до окончательного варианта, поступающего на суд зрителей. Внутренние факторы мы понимаем как возникающие по причине наличия в бессознательном настроения, эмоции, требующей от автора «голоса», высказывания, определенной формы, четкости и ясности, чтобы бессознательное приняло сознательные формы и способствовало коммуникации и пониманию. Пониманию вопреки всем остальным факторам. Со стороны А. Тарковского это побуждение есть творческий инстинкт, а он должен материализоваться, предстать в вербальных и визуальных формах. При этом никогда заранее невозможно утверждать, что сам автор полностью осознает все, что он хочет сказать. Творческий процесс представляет необходимость уяснить и размотать то, что требует «голоса». Естественно, что этот голос связан с «языком». Но не теряет ли при этом автор что-то очень для замысла существенное,

если находит в этом уже давно отшлифованном и сложившемся «языке» идеальное средство выражения?

Чтобы спасти положение, автор, не принося в жертву свой замысел, отчасти от «языка» дистанцируется, предоставляя свободу «речи». Тем более что мы говорим о режиссере, утвердившем себя именно в «авторском» кино. Этот конфликт между «языком» и «речью» придает творческому процессу реальный драматизм. Он будет очевидным по мере того, как обнаруживается, что на стороне «языка» могут оказаться институты власти и вкусы аудитории. Тарковский вполне ощущал давление и того и другого. Кстати, и критика принимала, например, «Солярис» трудно. Идя навстречу несходству в оценках профессиональной критики, «Литературная газета» (10 марта 1973 года) даже печатала одновременно на одной полосе взаимоисключающие точки зрения. Одна из них была высказана А. Громовой: «С момента прибытия Кельвина на Солярис, — пишет критик, — события в фильме внешне соответствуют сюжетной схеме романа. Но соответствие это остается чисто внешним: в изображении обстановки, в изменении, которые сделали атмосферу фильма совершенно “нелемовской”, да и вообще порядком ее затуманили. Например, как ни странно, в фильме “Солярис” нет планеты Солярис! Нет медленных, тяжелых волн черного Океана; нет и удивительной смены освещения, когда на смену тусклому багровому солнцу восходит беспощадное слепяще-голубое светило. Это потеря, которую не восполнишь никакими “контрастными” земными пейзажами» [Громова, 1973, с. 8].

Этим аргументам противостояла М. Туровская: одна из самых авторитетных критиков того времени решительно формулировала — фильм поставлен в соответствии с романом С. Лема. «Да, в фильме Тарковского нет красного и голубого солнца, нет черных волн Океана Солярис, но возможно, это было бы торжество бутафории, а не философии» [Туровская, 1973, с. 8]. Да, всего этого у А. Тарковского нет, а вот у С. Кубрика, с которым он ведет диалог, есть. Но подробнее об этом выскажемся позднее. У М. Туровской выходило, что А. Тарковский, не противореча С. Лему, сделал даже больше: он позволил зрителю испытать космическое чувство. «Экология — слово, которого мы и не слыхивали, становится не просто модным, но выражающим какую-то насущную потребность человечества, трава и листва, о которых мы прежде думать не думали, как не думает прохожий о подорожнике где-нибудь на тропинке, обнаружив вдруг опасную хрупкость, незащищенность, и вся наша земля, впервые увиденная снаружи, из космоса, уменьшилась от этого, как уменьшается отчий дом для выросшего человека, и получила право на стесняющую сердце любовь, которую Тарковский назвал “спасительной горечью ностальгии”. Какой уж тут антропоцентризм, и не фантастам ли пофантазировать на тему этого нового и странного космического чувства» [Туровская, 1973, с. 8].



Итак, в какой же конкретной форме может представать «язык»? Прежде всего, в форме уже существовавшего в кино «языка», успевшего приобрести к появлению фильмов А. Тарковского ясные очертания жанра. Жанр — уже существовавшая до возникновения конкретного замысла форма. Это, конечно, жанр, и жанр фантастический. Собственно, А. Тарковский этот жанр не начинает и не возрождает. Он им пользуется. Прибегает к нему в процессе восприятия и аудитория. Причем режиссер не просто им пользуется, но, сохраняя верность «речи», вступает в диалог с уже существующими вариантами использования фантастического жанра. В том числе и с теми, что непосредственно предшествуют двум его фильмам. Ко времени создания им этих картин такие варианты, во-первых, уже существовали в литературе, а во-вторых, имели место и в кино. Следует признать, что если кино баловало аудиторию этим жанром не столь часто, то забывая о фантастике, то, спохватываясь, снова проявляя к ней интерес, то литература начиная с эпохи романтизма прибегает к нему, творит и совершенствует его постоянно. Естественно, что литература на становление фантастического жанра в экранных формах оказывала и продолжает оказывать воздействие. Хотелось бы знать, деформирует ли кино как особый вид искусства эту сложившуюся литературную традицию жанра, или все-таки пытается создать что-то особое и присущее лишь ему. Важно на конкретных примерах выявить и силу этого воздействия, и отклонение от литературных канонов жанра, если таковые существуют. Фильмы А. Тарковского дают основания для того и другого видов анализа. Ведь, например, как уже отмечалось, «Солярис» поставлен по чрезвычайно востребованному во всем мире роману С. Лема, а «Сталкер» — экранизация романа Стругацких «Пикник на обочине». Популярность этих литературных произведений в немалой степени способствовала и интересу к названным фильмам Тарковского.

## Замысел режиссера между литературной традицией и эстетикой кино

Дело, однако, не только в мировоззренческих и формальных особенностях творчества А. Тарковского, но и в возможностях кинематографа продолжать реализовывать то, что уже успело появиться, утвердиться и получить развитие в литературной традиции. Здесь возникает проблема, мимо которой пройти невозможно. Но исследователи ее не игнорируют. Так, например, высказываясь в своей статье об отношениях традиции фантастического жанра, складывающегося в литературе XIX века, и о том, наследует ли эту традицию кино, С. Зенкин начинает с упоминания о книге Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», а в ней эта традиция рассматривается с точки зрения структурализма. Полемизируя с Ц. Тодоровым, С. Зенкин, в частности, в качестве одной из особенностей фантастического жанра выделяет «плавающее правдоподобие и колебание в интерпретации мотивируемых онтологической двойственностью событий и объектов» [Зенкин, 2006, с. 53]. Удивительно, но это умозаключение новым формам фантастического жанра, а их в XX веке демонстрирует уже кино, в частности тот же А. Тарковский, не противоречит. Поразительно точное суждение, позволяющее в дискурсе Тарковского уловить не только философскую интонацию, но и амбивалентность «языка», который, помимо организации наррации на уровне сюжета, творит в этих фильмах режиссер.

В своих фантастических фильмах он разворачивает действие в двух планах — в плане символическом, что предполагает одновременно наличие многих смыслов, и в плане знаковом, что позволяет от этого множества смыслов абстрагироваться и все сводить к одному рациональному обоснованию. Развертывание повествования на символическом уровне в качестве доминанты «языка» предполагает «речь». Что же касается второй лингвистической категории — «языка», то его значимость в фильмах А. Тарковского понижается, что станет причиной расхождения между кино А. Тарковского и фильмами его современников. Проблема заключается лишь в том, что называемое нами «языком» не является раз и навсегда данным и неизменяемым. Если бы мы не учитывали способности жанра изменяться, то могли бы довольствоваться исключительно синхроническим подходом, то есть в развертывании интриги искали бы систему, взаимодействие всех элементов фильма. Но если учитывать, что жанр эволюционирует, то важна будет уже история жанра, рассмотрение жанра в диахронии. В истории жанра мы обязаны искать разные его состояния в историческом времени. Состояния относительно стабильные, для которых характерна статичность, и состояния, когда эта стабильность под воздействием вторжения «речи» разрушается. И хотя внешне признаки жанра могут сохраняться, он способен наполняться новым содержанием и новыми смыслами.

Предваряя последующие суждения, предупредим читателя, что применительно к А. Тарковскому, да и вообще ко всему времени, в котором режиссер работал, необходимо говорить именно о ситуации вторжения в фантастическое кино новых форм и новых смыслов. Хотя бы потому, что, во-первых, само кино 1950-х годов берет направление в сторону авторского фильма. Поскольку фантастический жанр не является изолированным от процессов, характерных для мирового кино, то авторское начало неизбежно должно вторгаться и в фантастический жанр. Оно и вторгается, и об этом свидетельствуют избранные для анализа фильмы А. Тарковского. А во-вторых, востребованность фильмов А. Тарковского в 1960–1970-е годы объясняется тем, что именно в это время возникает вспышка интереса к космосу. Она вроде бы не имеет отношения ни к А. Тарковскому, которого пока еще интересует российская история, о чем свидетельствует один из его лучших фильмов «Андрей Рублев», ни к фантастическому жанру, ни к кино в целом. Нарастанию этого интереса способствуют реальные события, в частности полет Ю. Гагарина, как и подвиги американских космонавтов. Если какое-то время кино эту тему не открывает (а если открывает, то в узком ее понимании — так называемой научной фантастике, долженствующей продемонстрировать научный прогресс и вселяющей надежду на лучшее будущее), то она уже беспокоит людей и общество в целом.

Беспокойство этого рода пока будет ограничено, например, тем, что связано с так называемыми «неопознанными летающими объектами». Но, конечно, А. Тарковского интересовала вовсе не научная фантастика. Важно понять, что у А. Тарковского является содержанием «речи». Вообще, фантастическое часто мимикрирует под авантюрный, приключенческий жанр. Герой этого жанра всегда

в пути. Он путешествует, сталкиваясь с неожиданными препятствиями, и должен их преодолевать. Видимо, фантастический жанр имеет эту авантюрность в своей основе. А авантюрность существует вне времени. Космические аксессуары отнюдь не упраздняют авантюрность, а потому приверженность к научности, что предполагает словосочетание «научная фантастика», не следует преувеличивать. Прислушаемся к исследователю авантюрных архетипов в культуре Дж. Кэмпбеллу, а он, фиксируя одни и те же элементы в приключениях героя в разных культурах и на разных этапах истории, пишет: «его подвиги и риск были направлены не на поиск чего-то нового, а на обретение чего-то утраченного, стремились не к новым открытиям, а к открытию чего-то ранее существовавшего» [Кэмпбелл, 2021, с. 49]. Запомним это суждение. Оно понадобится при выявлении смысла, вычитываемого у А. Тарковского на уровне «речи».

Хотя первоначально из внешних факторов, оказавших воздействие на востребованность фантастического жанра в России, следует отметить размежевание между наукой и искусством, что можно объяснить приобретением гуманитарными науками и всей сосредоточившейся в искусстве гуманитарной сферой более высокого статуса. Об этом размежевании сегодня обычно вспоминают, имея в виду размежевание между «физиками» и «лириками». На увлечения и настроения этого времени и в самом деле можно взглянуть под углом этических проблем и вообще поколебленной в ходе утверждения в Советской России тоталитарного режима традиции гуманизма. Ведь, собственно, поэзия как признак оттепели свидетельствует о взрыве лирики, а значит, о реабилитации личного начала, без чего гуманитарной сферы не существует. Но это, конечно, вовсе не означало, что сфера естественных наук с их строгими методами сдавала свои позиции. Некоторые направления даже внутри фантастического жанра свидетельствовали о том, что линия научности и вообще авторитета науки преобладала. Поэтому понятие «фантастика» часто заменялось понятием «научная фантастика».

Тарковский в заявке на экранизацию романа С. Лема ставит акцент именно на научном смысле своего замысла, но этот аргумент явно рассчитан на чиновников. Понятие «научная фантастика» для них вполне приемлемо. Проходимость замысла будет обеспечена. Когда же редактор фильма «Солярис» и, кстати, фильма «Андрей Рублев» Л. Лазарев будет писать заключение на сценарий, он сформулирует суть фильма не просто точнее, а так, как это и будет в картине А. Тарковского, что соответствует и С. Лему. «Роман С. Лема — одно из самых популярных произведений фантастики, — писал Л. Лазарев. — Роман этот не имеет никакого отношения к так называемой научной фантастике, хотя его часто причисляют к этому жанру. Автора интересуют не возможные в будущем достижения науки и техники, а проблемы нравственные и этические, которые могут возникнуть и уже возникают в связи с бурным развитием в наш век науки и техники. Попытка истолковать это произведение как научно-фантастическое, что, например, было сделано в недавней телепостановке, закономерно приведет к неудаче» [Косинова, Фомин, 2017, с. 12]. Такое возможное направление предполагало значимость в фантастическом жанре этической проблематики. Ведь в это время сама наука уже оценивалась с точки зрения этики. Следует отметить, что по этому поводу А. Тарковский имел далеко не прекраснодушную позицию. Он не случайно переписывает заимствованную у П. Валери мысль: «Разум есть, быть может, одно из средств, которое избрала Вселенная, чтобы поскорее с собой покончить» [Тарковский, 2008, с. 510].



## От М. Мамардашвили к К. Юнгу: как объяснить страх перед инопланетянами?

Это было время, когда М. Мамардашвили ставил вопрос об антропологической катастрофе. Получалось, что успехи и науки, и технологии не только не разрешали многих проблем, но порождали новые. Поэтому взрыв фантастики в период оттепели, видимо, нельзя сводить лишь к достижениям в научной сфере, к научному оптимизму. В иных суждениях как раз этот научный подъем и спровоцировал неудобные вопросы: а не расходится ли он с этическим прогрессом, более того, не противоречат ли эксперименты в науке этике? Конечно, когда М. Мамардашвили говорит об антропологической катастрофе, невозможно не задуматься, может быть, и в самом деле нет на свете более серьезных проблем, чем эта. Сегодня обсуждается вопрос о проникновении искусственного, технологического в живое, естественное, человеческое. Может быть, когда этот вопрос теоретически будет

разрешен, подсоединять технологию будет уже не к чему. Но почему же эта проблема оказывается возможной?

Возможно, диагноз того, что в XX веке происходит с человеком, более точно дает К. Юнг. Его аргументы помогают приблизиться и к выявлению того, что на уровне «речи» пытается донести до аудитории А. Тарковский. А что же до нас из этой «речи» доходит? Удивительно, но когда С. Лем познакомился со сценарием фильма «Солярис», он замысел не понял, не принял и оценить не мог. Он констатировал лишь некоторое несоответствие роману, например включение в сценарий происходящих на земле эпизодов, чего в романе нет, и то, что он опрометчиво называет «мелодрамой», но только разыгранной в космосе. Можно лишь выразить удивление тому, как рационалист С. Лем, самостоятельно и впервые осмысливший некоторые тонкие нюансы отношений между человеком и космосом, исходя из которых невозможно утверждать беспроблемность растерявшегося в экстремальных ситуациях человека, близок к диагнозу этой востребованности на космическую проблематику К. Юнга. А этот диагноз связан даже не с антропологической катастрофой, а с переходными в истории социума и культуры, порождающими, в том числе, и психологические последствия процессами. Здесь снова как не удивиться точности оценки сценария «Соляриса» редактором Л. Лазаревым: «Авторы сценария верно интерпретировали роман С. Лема как произведение нравственно-философской проблематики. Они поэтому перенесли часть сцен на Землю, потому что для них важнее не изображение фантастической планеты Солярис, а проблема Соляриса, проблема исследования неведомых явлений, проблема двух путей развития цивилизации и науки — осмотрительного, гуманного или безоглядного экспериментаторства, не считающегося с возможными последствиями» [Косинова, Фомин, 2017, с. 13].

Как объяснить то, что заметил, но не принял С. Лем, раздражение которого объясняется отклонением в сценарии от заданной им идеи, и что очень точно зафиксировал Л. Лазарев. А именно — перенесение конфликта из космоса на Землю, что, разумеется, означает, что дело вовсе не только в инопланетянах (то ли они есть, то ли их не существует), а в землянах, в людях, в тех, которые всегда существовали и пока еще продолжают существовать на Земле. Иначе говоря, дело в этических проблемах. Инопланетяне тоже могут предстать и часто



предстают исключительно как проекции землян с их комплексами, злобой, жестокостью, насилием, неспособностью к контактам. Таким в фильме «Солярис» оказывается физик Сарториус, стремящийся облучить гигантский космический мозг, но тем самым и спровоцировать его разрушительный инстинкт.

К. Юнг объясняет такие проекции с помощью анализа сновидений, галлюцинаций и видений, причем они связаны не столько с индивидуальной, сколько с коллективной психикой. Но весь фильм представляет из себя что-то подобное и сновидению, и галлюцинации. На это не раз обращали внимание члены съемочной группы, работающие с режиссером [Александер-Гаррет, 2009, с. 159]. Дело, однако, не в самом сновидении, а в том, что за ним стоит. Сновидческие образы содержат не расшифровываемые с помощью тех способов, что имеются в распоряжении человека, древние формулы. Это угадывал Ф. Ницше. «Я полагаю, — писал он, — как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозаключало и наяву много тысячелетий подряд: первая causa, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину… Во сне это первобытное свойство человечества возрождается в нас, ибо это есть основа, на которой развился и еще развивается в каждом человеке высший разум: сон переносит нас назад, к отдаленным эпохам человеческой культуры, и дает нам средство лучше понять их» [Ницше, 1990, с. 246].

В 1958 году К. Юнг публикует сочинение, в котором с этой целью рассматриваются так называемые «неопознанные летающие объекты». Он настаивает, что эти явления существовали и ранее, но лишь в XX веке стали предметом рефлексии и обозначались как НЛО. «Хотя НЛО стали общеизвестны лишь в конце Второй мировой войны, — отмечает К. Юнг, — однако сам феномен был известен до этого и наблюдался не только в первой половине XX столетия, а и в предыдущие века и, может быть, наблюдался и был описан уже в античные времена» [Юнг, 1993, с. 133]. Он размышляет и о моменте вспыхнувшей востребованности в фантастике: «Однако в самое последнее время и в момент, когда взгляды людей устремлены на небо, с одной стороны, — пишет он, — из-за их фантазии о возможном приземлении космического корабля, с другой — из-за острой угрозы земному существованию, содержимое бессознательного спроецировалось на

непонятные небесные явления, что придавало им явно незаслуженное значение. Так как их появление со времени Второй мировой войны, видимо, стало более частым чем когда-либо ранее, то речь может идти о синхроническом феномене, т.е. о соответствующем совпадении двух процессов» [Юнг, 1993, с. 105].

Таким образом, произошло соединение того, что К. Юнг называет «психической ситуацией человечества», с феноменом НЛО. Соответствующее исторической ситуации символическое содержание коллективной психики превратило НЛО в экран, в средство выражения и осмысления коллективного бессознательного. Психологические проекции в символических формах актуализируются в зримых формах. Они имеют внешнее сходство с людьми, но тем не менее означают Другого, или Иного. Иногда НЛО информирует лишь об оставшихся от его посещения знаках и следах. Во время посещения инопланетяне оживают и приобретают зримые формы. В фильме «Сталкер» место пребывания таких пришельцев называют «Зоной», пугающей людей, существующих вблизи и потому ограждающих это место с помощью полиции, но одновременно и привлекающей многочисленных туристов, устраивающих рядом пикники. Хотя «Зона» — опасное для жизни пространство, в нее вопреки всем препятствиям и опасностям все же проникают, находя там вещи с необъяснимыми особенностями и сбывая их за высокую цену.

Мало кто при этом задумывается о том, что можно ожидать от пришельцев, появятся ли они в этом месте снова, или это было временное приземление, о котором они затем навсегда забудут. А может быть, они вернутся. Если же они приземлялись не случайно и не вынужденно, то, может быть, их целью был контроль над находящимися на самой низшей ступени развития неразумными землянами — неспособными понять Других и вместо способности и желания устанавливать контакт демонстрирующими агрессию, силу и жестокость. В общем, несмотря на то что туристы находятся во власти развлечения, тревога в результате возможного нового посещения Иного окрашивает развертывающийся сюжет в драматические тона. Страх нагнетается. Как будет ясно из сюжета, тревога эта вовсе не является беспредметной, поскольку, как полагает К. Юнг, затрагивает «фундаментальный страх нашей эпохи, а именно, распространившийся по всему миру страх перед катастрофической вспышкой разрушительных сил» [Юнг, 1993, с. 105]. Вспышкой не в космосе, а здесь, на Земле. Тревога и страх материализуются и принимают зримые формы, диктуя улавливать в пришельцах разнообразных монстров и чудовищ, как в фильме Р. Скотта «Чужой» (Alien, 1979), — обладающих фантастической способностью к адаптации и выживанию в любой экстремальной ситуации и к трансформации в самые невероятные формы. Уже в самом названии этого фильма обозначена принципиальная инаковость инопланетян. У Р. Скотта «Чужой» необычайно легко адаптируется к ситуации, приниает любые формы, приклеивается, например, к голове астронавта так, что никакими силами его не отделить, и даже проникает внутрь человеческого организма.



Однако у А. Тарковского иная задача. Страшно не потому, что инопланетное существо омерзительно и не имеет внешнего вида человека, а то, что им вообще может быть не инопланетное существо, опасное для людей, а самый настоящий земной человек, как в фильме «Сталкер». В «Сталкере» он, правда, не имеет имени и назван просто «ученым». Видимо, это тот самый физик, что в Советской России 1960-х годов был воспет лириками. Выясняется, что он идет в зону с бомбой и готов привести ее в действие. По сути, это двойник физика Сарториуса из «Соляриса». Страсть к разрушению, как оказывается, пожирает не только кровожадных монстров, но и обыкновенных людей, даже представляющих научные сообщества. А если и пожирает инопланетян тоже, то не является ли это следствием проекции того разрушительного комплекса, что есть в человеке. Это ведь не объективное бытие существ, которых, может быть, и вовсе нет, а материализация видений как порождения коллективной психики. Ведь монстры-то могут быть не только творением космоса. Как выражается у Стругацких ксенолог Пильман, происходит «навязывание инопланетному разуму человеческой психики» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1985, с. 211]. У А. Тарковского наука вместе с учеными вовсе не вызывает почтения, даже наоборот. Не обладает таким авторитетом и гуманитарий. Так что с увлечениями шестидесятников Тарковский разом покончил и, по сути дела, задолго до зигзагообразной устремленности в будущее представил нарастание цинизма и нигилизма. Планета устала и от физиков, и от лириков. Остались одни циники. И, может быть, правы те, кто утверждает, что опасность для Земли представляют вовсе не пришельцы из космоса — разрушительные

силы существуют здесь, на Земле. Существуют потому, что, возможно, в своем развитии человечество уступает формам жизни, что имеют место на других планетах.

Конечно, в американских фильмах средства, способные поселить в сознании воспринимающего ужас, весьма гипертрофированы, и на эту тему мы ниже выскажемся. Для провоцирования страха и ужаса режиссеры прибегают к заимствованиям из смежных жанров. Так, в «Чужом» Р. Скотт использует приемы фильма ужасов, а в фильме «Бегущий по лезвию» (Blade Runner, 1981*)* прибегает к помощи детективного жанра. Границы между жанрами разрушаются, и в ход идет гибридный принцип. Вот и у А. Тарковского в «Солярисе» имеют место элементы древнейшего авантюрного жанра. Но, может быть, дело не только в опасности исходящих уже не от космических монстров, а и от самого человека разрушительных сил, дело и не в разрушении и не в страхе, все это предстает в виде внешних и поэтому второстепенных факторов продолжения и оживления с середины прошлого века фантастического жанра. Это воскрешение могло стать грандиозным способом провоцирования страха и ужаса, что и является целью многих американских фильмов, в которых оживают мертвецы. И это, кстати, будет соответствовать одной особенности фантастического жанра, что была открыта и освоена в XIX веке.

Такая возможность и даже необходимость была и у А. Тарковского, ведь в романе Стругацких это присутствует. У них Рэдрика Шухарта посещает умерший отец, он общается с членами семьи. В фильме А. Тарковского приход мертвого отца отсутствует, и это тоже свидетельствует о том, что в русском фильме разработка интриги происходит в совершенно ином направлении, чем в американских фильмах. Важнее фактор внутренний, связанный с комплексом современного человека, а он порожден, возможно, чувством вины, во власти которой человек индустриальной цивилизации тоже оказывается. Вины сыновей, предавших своих отцов, современных поколений людей.

Это один из самых серьезных психологических комплексов — З. Фрейд из комплекса почитания отцов даже выводил происхождение религии. Наверное, современному человеку понять это трудно. Но тогда непонятно, почему А. Тарковский так много внимания уделяет отцу героя. А с отцом у Криса Кельвина не такие уж и безоблачные отношения. И лишь в финале фильма, как кажется, между ними начинается



взаимопонимание, как это, по Дж. Кэмпбэлу, происходит в древних мифах, — а ведь оно происходит не в реальности, являясь порождением Океана. Это и в самом деле антропологический комплекс.

В какой-то степени предательство сыновей, в соответствии с идеей М. Мамардашвили, можно мыслить слагаемым антропологической катастрофы. Этот комплекс пытался объяснить даже не Фрейд, а опять же проявляющая интерес к космосу русская религиозная философия, в частности философ Н. Федоров с его генеральной мистической идеей, связанной с воскрешением мертвых. Н. Федоров утверждал, что статика и динамика человеческой истории имеет в своей основе мысль об отцах, этот самый комплекс вины в результате разрыва с отцами порождает потребность в обнаружении страны предков, и это обстоятельство двигало людьми в объясняющем поиски предков в географическом пространстве перемещении. «Во всех открытиях, на суше и на море, — пишет Н. Федоров, — выражалось стремление отыскать страну умерших; по крайней мере в народных сказаниях признавался такой смысл всем этим открытиям, судя по тому, что все путешествия на Запад морем и на Восток сушею, начиная с Одиссея и до экспедиции Александра, заканчивались, по народным легендам, открытием рая и схождением в ад. Морские путешествия могли представляться для народа средством к открытию “страны мертвых” еще скорее, чем сухопутные, потому что у приморских народов гробом служила лодка (почему и самое название корабля “naos” имело общий корень с “навье” — умерший), — лодка, которую уносило в неведомые страны Запада или Востока, и за “вратами плача” (Баб — эль — Мандеб) встречаем Эдем (Аден), рай» [Федоров, 1982, с. 174]. Получается, что мореплаватели двигались следом за умершими предками. Имея в виду многие передвижения в пространстве, предшествующие походу Александра Македонского в Индию, и походы последующие, Н. Федоров заключает: «Такие путешествия, хотя и мнимые, выражают действительную потребность сближения с умершими, потребность возвращения их из области тьмы (ада) к жизни» [Федоров, 1982, с. 174]. Знал ли А. Тарковский о Н. Федорове и о его идее воскрешения отцов? Во всяком случае в его записной книжке, начатой в Риме в 1982 году, есть лаконичная запись, в которой упоминается имя Н. Федорова и его мистическое учение [Тарковский, 2008, с. 416]. Трудно сказать, был ли прочитан Н. Федоров А. Тарковским раньше, или он только

собирался его прочитать. Почему вдруг у него мелькнула ассоциация, касающаяся Н. Федорова? Не потому ли, что именно в этом году издательство «Мысль» выпустило 85-й том из серии «Философское наследие», в который вошли работы Н. Федорова. Вообще, режиссер был образованным человеком: называемые и цитируемые в его записных книжках сочинения, которые он читал или собирался прочитать, образуют внушительный список.

Согласно Н. Федорову, новые пространства открывались и обживались, но страна предков все еще не была открыта, а комплекс вины сыновей не угасал. Приходилось двигаться дальше, за пределы открытого и освоенного на Земле пространства. Так и хочется вслед за этой констатацией сформулировать: за пределы освоенного, а именно — в космос. Предполагал ли сам Н. Федоров продолжение поисков места обитания предков уже не на Земле, а за ее пределами, в космических пространствах? Предполагал, как утверждает С. Семенова, исследовавшая тексты философа, ведь он руководил самообразованием будущего «отца русской космонавтики» К. Циолковского. Это обстоятельство уже говорит о том, что в своем основном сочинении «Философия общего дела» (1906) Н. Федоров предвосхитил выход человечества в космос, и прежде всего некоторые проекты К. Циолковского [Федоров, 1982, с. 7]. А раз так, то его мистическая теория воскрешения предков, в том числе и в космических пространствах, вполне допустима и поможет понять тот смысл, что вкладывает в «речь» А. Тарковский.

## Литературный принцип «онтологической двойственности» в фантастическом жанре и его использование в кинематографе

Таким образом, если кино с введением темы космоса в фантастический жанр и запаздывает, то на беспокойство общества, спровоцированное инопланетянами и вообще космосом, легче и быстрее, а главное успешней реагировала литература. Ведь фильмы А. Тарковского поставлены не по оригинальным сценариям, а, повторим, по литературным произведениям, и ко времени выхода названных фильмов эти литературные произведения зрителю были уже хорошо известны. Принимая это обстоятельство во внимание, можно утверждать, что если А. Тарковский и не явился причиной пробуждения интереса к фантастическом жанру, то он все же мог включиться в этот



психологический климат, в это возбуждение, возникшее в обществе по поводу космоса, и начать активно принимать в нем участие. Это можно считать бесспорным. Однако не бесспорным остается выявление того, какую роль в этих происходящих и в общественной психологии, и в фантастическом жанре психологических и эмоциональных сдвигах он сыграл. Мы уже успели отметить, что от герменевтики не может ускользнуть не только то, что у А. Тарковского является «речью», но и то, что предстает «языком», поскольку его следует рассматривать в диахронии. Решая вопрос об индивидуальном вкладе режиссера в фантастический жанр, мы обязаны отыскать исходную точку в становлении фантастического жанра. А. Тарковский если и не был первым, то был активным участником этой волны интереса. Проблема здесь в том, что формирование фантастического жанра происходило не в кино, а в литературе. И ответ здесь потребует уже сопоставительного анализа «языков» кино и литературы.

Попробуем зафиксировать некоторые особенности фантастического жанра, что выделялись филологами и со временем стали выражением не просто жанра, а признаками «языкового» характера. Решая эту задачу, обратимся к исследованию Ц. Тодорова о фантастическом жанре в литературе, представляющему структурализм в его французском варианте. Одной из центральных особенностей фантастического жанра в литературе он считает колебание в изложении интриги между естественным и сверхъестественным, или так называемое «двойственное видение» изображаемого. Его смысл заключается в двусмысленности: это реальность или сон, реальность или иллюзия? Так, анализируя роман Ж. Казота «Влюбленный дьявол» (1772), Ц. Тодоров пишет: «В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам… Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем

в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного» [Тодоров, 1997, с. 17].

Опираясь на других авторов, Ц. Тодоров отмечает, что при определении фантастического необходимо иметь в виду не только персонажа, в сознании которого это «двойственное видение» происходит, но и реципиента, а значит, атмосферу происходящего, провоцирующую самые разные эмоции, и прежде всего ужас и страх. В этом случае цель произведения со структуры интриги смещается на создание впечатления, на интенсивность провоцируемых эмоций, что, несомненно, представляет одну из существующих факультативных, а может быть, в некотором отношении и основополагающих функций искусства XX века [Тодоров, 1997, с. 17]. Это провоцирование возникает в силу ощущаемого присутствия неподдающихся разуму, неуправляемых человеком сил и невидимых миров. Кстати сказать, некоторые авторы не только в литературе, но в особенности в кино склонны эту характеристику фантастического жанра усиливать за счет использования элементов, которые привычно относить уже к смежному жанру, отшлифованному и принявшему окончательные формы в готическом романе, связанном с нагнетанием ужаса, образцы которого в России XIX века были столь востребованными [Хренов, 2024].

Жажда усиливать эмоции приводит к растворению фантастического жанра в фильме ужасов, о чем, например, и свидетельствует «Чужой» Р. Скотта. Выявляя «языковые» элементы фантастического жанра, как они сложились уже в литературе XIX века, попробуем понять, является ли кинематограф наследником тех синхронических структур в произведениях этого жанра, что характерны для XIX века, или же в данном случае мы имеем дело с радикальными трансформациями и, следовательно, с появлением в этом жанре существенных изменений. В связи с этим снова обратимся к статье С. Зенкина. Анализируя выводы Ц. Тодорова, он с ним полемизирует. Конечно, перед тем как фиксировать переход слагаемых фантастического жанра в его сложившихся в XIX веке формах в кинематограф, следует иметь в виду преображение жанра, объясняемое вторжением в общественное сознание с середины XX века проблематики, связанной с космосом. Даже если до этого времени интерес к космосу как в его литературном, так и в кинематографическом виде имел место, эти



попытки его художественного освоения не идут ни в какое сравнение с тем, что происходит в XX веке.

Однако, несмотря на такое радикальное обновление пространства, сферы, атмосферы и всех связанных с космосом атрибутов, невозможно не отметить, что открытое и освоенное литературой переходит и в кино. С. Зенкин ставит вопрос, в каком виде сложившаяся в литературе традиция доходит до кино и можно ли считать, что выработанные при анализе художественной литературы принципы применимы и к кино. Сначала автор приходит к выводу, что эпоха кино — это сменившая романтическую и позитивистскую эпоху XIX века модернистская эпоха, а в ней фантастическая литература стала своего рода образцовой лабораторией литературы XIX века, озабоченной воссозданием в тексте «чужой субъективности как самостоятельного, независимого от автора центра восприятия, мышления и речи» [Зенкин, 2006, с. 53]. Получается, что «чужая субъективность» — открытие фантастического жанра, а сам фантастический жанр в его преображенном виде — порождение модернистской эпохи. Это положение исследователь иллюстрирует с помощью повторяющегося персонажа в фантастическом жанре как носителя здравого смысла, понимание которого в ходе восприятия произведения, относящегося к фантастическому жанру, колеблется между восприятием, приближенным к объективности, и восприятием сверхчувственным, выходящим за пределы реального, что, собственно, и позволяет фиксировать «онтологическую двойственность», то есть присутствие фантастического.

Мы уже успели присоединиться к мнению о том, что в момент своего появления и утверждения в литературе фантастический жанр стал своеобразной ее лабораторией, что определяло последующее развитие не только фантастического жанра в литературе, и не только даже литературы в целом, но и кино. Например, роман С. Лема «Солярис» и снятый по нему фильм А. Тарковского свидетельствуют, что такой нарративный прием оказывается востребованным и использованным и в этом случае. Таким носителем здравого смысла является прибывающий с Земли на планету Солярис ученый, психолог Крис Кельвин. Он шаг за шагом пытается постичь то, что он наблюдает. Прибывший на станцию Крис сначала не может понять, что произошло и происходит с членами экспедиции, почему его

встречает парализованный страхом кибернетик Снаут, пытающийся заглушить свой страх с помощью алкоголя и принимающий Криса не за ученого, появившегося на Солярисе с научной целью, а за какое-то еще одно странное существо неземного происхождения, и почему покончил с собой руководитель исследовательских работ Гибарян. Затем Крис обнаруживает и других живых существ, обитающих на станции помимо тех, что прибыли с земли. Но откуда они взялись, как они попали на станцию? Кто они?

Объяснение происходящего на Солярисе выходит за пределы здравого смысла. Но ведь в фильме Крис не просто носитель здравого смысла, он по своей научной специализации психолог и на Солярис прибывает, чтобы подвести под историей изучения этой планеты черту и, возможно, дать заключение о прекращении исследовательских работ. Но перебирая в сознании разные варианты объяснения происходящего, он этого не понимает, полагая сначала, как это и происходит в романах фантастического жанра, что это сновидение или, еще того хуже, безумие. В реальности с точки зрения здравого смысла такого понимания быть не может. Больше информации он получает от докладов, оставленных экспедицией, предпринятой под руководством Шеннона, после которой дальнейшая исследовательская работа на станции ввиду бесперспективности перестает финансироваться. В них сообщалось о попытках установить контакт с Океаном, не проявляющим по отношению к землянам агрессивности. По мере ознакомления с материалами предшествующей экспедиции выясняется история со смертью во время опытов физика Фехнера и странным поведением резервного пилота Бертона, извлеченного из ракеты в крайнем возбуждении и потребовавшего принять и рассмотреть рапорт, в котором он расскажет об увиденном. Его выслушивают, но сказанное им принимают за спровоцированное ядовитыми испарениями Океана больное воображение.

Дело закрывается, а ясности Крис по-прежнему не достигает. Он продолжает наблюдать и изучать, пока с ним не происходит то, что и с остальными. На вопрос, заданный Крисом более продвинувшемуся в разгадке происходящего Снауту, почему он ничего не может объяснить, тот отвечает: «Поймешь, когда к тебе самому придут “гости”». И они к Крису приходят. Вот это колебание между восприятием, приближенным к объективности, и восприятием сверхчувственного при



интерпретации на уровне сюжета обретает институционализацию в формах фантастического жанра уже в XIX веке, проникает в большую литературу, о чем, например, свидетельствует появление у Ф. Достоевского рассказчика, а он, пересказывая происходящие события, всякий раз проникает в их смысл, как правило, лишь частично.

## Гипотеза об активности досемиотических процессов сознания как ключе к разрешению проблемы вербального и визуального. Вербальное и визуальное в фантастическом жанре

Прием «онтологической двойственности» и в самом деле свидетельствует о том, что фантастический жанр в XIX веке стал лабораторией литературы не только этого века, но и последующего XX века. Но, в том числе, и лабораторией кино. Вывод С. Зенкина конструктивен для понимания смысла используемого в фантастическом жанре приема уже тем, что, предлагая двойственную интерпретацию для восприятия фантастического жанра, кино вынуждено культивировать сверхчувственное или архаическое начало, а оно является исключительно символическим, отличающимся от знакового мышления тем, что оно многозначно и при интерпретации воспринимаемых событий может предлагать множество разных образов. В суждениях С. Зенкина есть замечание, связанное с верно угаданной особенностью фантастического жанра, которое у самого исследователя оказалось неразвернутым. Это обстоятельство обедняет анализ, который в наше время, когда в гуманитарных науках происходит иконический поворот, когда под воздействием успехов в технологиях изменяются отношения между вербальным и визуальным и когда визуальное становится доминантным началом, приобретает тот смысл, который раньше в этом жанре не замечали.

Мы же склонны наши суждения свести именно к этому аспекту. Речь идет о реабилитации в современном кинематографическом мышлении архаических пластов, столь необходимых для понимания символических форм выражения, а они являются слагаемыми того, что обычно называют фантастикой. С. Зенкин пишет: «Все сказанное лишний раз подтверждает то, что современная кинофантастика представляет собой регрессивное явление современной культуры — примерно в том самом смысле, в каком о “регрессии”

говорят в психоанализе, только здесь имеет место отступление не на онтогенетической, а на филогенетической оси, возврат к весьма архаическим, дочеловеческим и даже досексуальным биологическим процессам и структурам, проявляющимся в рамках новейшего, высокотехнического зрелища. Регрессивная, архаизирующая природа кино известна давно; очередным доказательством тому служит и фантастическое кино, которое благодаря особой "аттракционной" природе смыкается с ранними стадиями собственного "филогенеза", когда синематограф еще воспринимался не как искусство, а как обычная забава» [Зенкин, 2006, с. 53].

В этой пространной цитате содержится конструктивная мысль о восприятии как регрессе, употребляемом здесь отнюдь не в негативном, а в позитивном смысле, что, кажется, не может не удивлять. Хотя эта мысль, как представляется, очень бы понравилась С. Эйзенштейну, а он в эту проблематику углублялся и вслед за Л. Выготским приходил к выводу о том, что регресс к ранним формам сознания в процессе творчества и восприятия демонстрирует, как выражается С. Зенкин, «…досемиотические процессы сознания, типологически предшествующего знаковым процессам…» [Зенкин, 2006, с. 64]. С этой досемиотической точки зрения важно отдавать отчет в том, что иконический поворот, обусловленный современными технологиями, сопровождается актуализацией архаических пластов мышления, от которых освобождало утверждаемое наукой и философией нового времени знаковое мышление. Этого вопроса сегодня вынуждены касаться философы, изучающие виртуалистику. Так, обозначая прорыв под воздействием технологий в ранние формы мышления, в том числе сверхчувственные, М. Кузнецов называет их формами чувственного опыта. «Дискредитация гигантской массы данных чувственного опыта в качестве нерелевантных познавательному процессу и потому подлежащих вытеснению на периферию человеческого мировосприятия, в сферу еще не полностью утративших во времена Канта свою нормативную значимость этики и эстетики, позднее окончательно лишившихся этого своего свойства, сопровождалась, — пишет М. Кузнецов, — как известно, широко развернутой движением Просвещения кампанией по искоренению всех и всяческих предрассудков, т.е. всего того, что, будучи представленным на "суд разума", не выдержало процедуры оправдания и легитимации сообразно канонам все той же предельно



узко трактуемой рациональности. Тем самым из культуры изымался огромный массив знаний, передаваемых из поколения в поколение изустной или письменной традицией и некогда приобретенных человечеством (например, интуитивным путем, жизненным опытом и т.п.) далеко не в соответствии с теми строгими методологическими принципами, которые были положены в основу познавательного процесса в Новое время, или даже вопреки им» [Кузнецов, 2004, с. 67]. Таким образом, исследователь виртуализации в современной культуре ставит вопрос о регрессе как следствии технологических открытий. Но как конкретно этот регресс происходит и в творческом процессе, и в структуре произведений фантастического жанра? Мы на него ответим, обращаясь к американской кинотеории и кинокритике.

## Как решается вопрос о специфике жанра в американском кино. Нарративный уровень в фантастическом жанре

Выше мы цитировали статью С. Зенкина, включенную в подготовленный Н. Самутиной сборник о фантастическом жанре в кино. В этом сборнике опубликованы статьи не только отечественных, но и американских теоретиков кино, и они дают пищу для размышлений относительно судьбы литературной традиции в фантастическом киножанре и о том, как и в каком направлении кино эту традицию деформирует. Эти авторы: Скотт Бьюкатман, Брукс Лэндон и Карл Фридман — делают свои заключения о фантастическом жанре, опираясь прежде всего на опыт Голливуда. Знакомясь с их статьями, приходишь к выводу, что все они говорят об одном и том же, а именно о том, что присуще, пожалуй, лишь американскому кино, и усматривают в нем лишь то, о чем лаконично написал в заключении к своей статье С. Зенкин. Они говорят о досемиотических, дознаковых процессах мышления, к которым в XX веке возвращает кинематограф, но возвращает, пожалуй, именно в фантастическом жанре и, может быть, лишь в тех фильмах фантастического жанра, что созданы в Америке. Вот только к Тарковскому это не имеет отношения. Иначе говоря, у названных авторов, о чем бы они в своих статьях ни писали, на первый план выходит вопрос о визуальном начале как доминанте, что, собственно, уже иллюстрирует процесс запущенного в культуре

действия иконического поворота. Но речь идет о такой доминанте именно в формах фантастического жанра.

Получается, что, начавшись на заре XX века фильмом французского режиссера Ж. Мельеса «Путешествие на Луну» (Le Voyage dans la Lune, 1902), о котором А. Майклсон (A. Michelson) вспоминает в посвященной фильму С. Кубрика статье «Тела в космосе: фильм как плотское познание» [Michelson, 1969], фантастический жанр не только во французском, но и в американском кино стал средством выражения специфической ментальности, в границах которой развились те возможности, что одновременно не развивались в других культурах. Именно эти особенности у названных авторов, пишущих о фантастическом жанре, и оказались репрезентативными. В указанном сборнике одной из первых статей, способных прояснить вопрос, связанный с механизмом регрессии как особенности фантастического кино, является статья С. Бьюкатмана [Бьюкатман, 2006], возвращающая к проблематике зрелищности, или аттракционности (когда-то она так интересовала С. Эйзенштейна). С. Бьюкатман обращается к тем ранним формам культуры и, соответственно, мышления, когда контакт с миром основывался на осязании, а зрение было лишь дополнением к осязанию и не имело самостоятельности. С ходом истории телесный и осязательный опыт уступал место визуальному опыту. Визуальное освобождается от необходимости подтверждать осязательный опыт. Но и эта ситуация не является окончательной. На смену визуальному опыту со временем приходит нарративный опыт, на основе которого развивается литература, тем более литература на поздних этапах истории, когда вся культура приобретает литературоцентристский характер и начинает ощущаться уже как бремя.

Однако дело, конечно, не ограничивается совершенствованием «языка» литературы. Эксперименты в театре начала XX века, в том числе в России, уже свидетельствовали о необходимости разрушения этой ситуации в культуре. Театр XX века начал экспериментировать в сторону разрушения нарративности, какой она сложилась к появлению психологического романа XIX века. Понятно, что литературоцентризм активность зрительного, то есть визуального, начала сдерживал. Наверное, еще и поэтому театральные режиссеры-экспериментаторы вроде В. Мейерхольда так интересовались кино. Таким образом, еще до XX века визуальное активизируется в театральных, а затем



прорывается в кинематографических формах или, как бы выразился Б. Балаш, в формах «видимого человека». Это обстоятельство получает выражение в том, что кинематографисты называют спецэффектами, усиливающими зрелищное начало. Понятно, что в кино этому прорыву зрительного способствует технология.

Заявив тему значимости спецэффектов в кино, С. Бьюкатман развивает далее тему возвышенного в эстетике как способа преодоления человеческой конечности и человеческих пределов, применяя ее к опыту кинематографа, объединяющего визуальные, аудиальные и кинестетические аспекты. По сути, С. Бьюкатман лишь улавливает и называет проблему, связанную с тем, что кино оказалось одним из первых видов искусства, способным противостоять литературному началу в культуре, активно вырабатывая собственную эстетику, разводящую зрительное начало с нарративным. Собственно, это занимало и раннего С. Эйзенштейна, и его статья-манифест о монтаже аттракционов об этом свидетельствует. Названные американские авторы, придавая исключительное значение спецэффектам, к этой проблематике, не ссылаясь на С. Эйзенштейна, возвращают. Но возвращают в связи лишь с проблемой одного жанра — фантастического. В этом смысле опыт фантастического жанра оказался весьма любопытным, позволяющим прояснить, как в истории кино складываются отношения между визуальным и литературным началом.

Другой американский теоретик кино, Б. Лэндон, подхватывая тему спецэффектов, начатую С. Бьюкатманом, и пользуясь при этом некогда употребляемым С. Эйзенштейном понятием аттракциона, в который вкладывается тот же смысл, что и в понятие спецэффекта, обращается к эпохе донарративного кино, когда оно могло лишь показывать, а не рассказывать. Однако эта ситуация, сложившаяся в раннем кино, характерна вообще для истоков культуры. Здесь и потребуется понятие регресса, которым мы выше уже пользовались. Эта ситуация, например, имела место в Античности во время становления трагедии как достаточно зрелого в развитии повествовательных форм периода. А этим развитым формам трагедии предшествовал иллюзион. Повествование в формах иллюзиона состояло из демонстрации статических сцен, в которых показывалось что-то исключительное, выходящее за пределы привычного и обычного, сенсационное, вызывающее страх и ужас. Такая форма в становлении повествования

оказалась законсервированной, например, в цирковой программе. «Когда человек еще не умел повествовать, — пишет О. Фрейденберг о предшествующих греческой трагедии повествовательных формах, — он излагал события с помощью их непосредственного воспроизведения воочию, в конкретности» [Фрейденберг, 1978, с. 343].

Почему же собственно рассказ, то есть нарративное начало, появляется лишь позднее? Потому, что человек еще не научился оперировать временем, он еще не успел развить необходимое для этого абстрактное, понятийное мышление. Реконструируя древние повествовательные формы, О. Фрейденберг отмечает: «Понятийное мышление делает из конкретного предмета, из панорамы логический предмет изображения. Далее оно "протягивает" и удлиняет время и пространство, создавая фон тому и другому, то есть предпосылку к появлению таких понятий, как "событие", как нечто "происходящее", протекающее во времени и в протяженном пространстве. Затем оно рассматривает события в известном каузальном порядке, скрепляя их причинно-следственными, целевыми, конвенциональными связями. Так показ становится рассказом» [Фрейденберг, 1978, с. 134]. А мы бы сказали: событие, передаваемое ранее с помощью исключительно только показа, с помощью визуальности, уже излагается нарративным способом. По мере формирования сложных временны́х структур начинает утверждаться сюжетный принцип организации, высшей формой выражения которого на длительный период в истории культуры явилась литература.

Кажется, что со временем художественный потенциал системы показа исчерпался навсегда и к нему возврата не предполагается. А так ли? Не обязывает ли нас происходящий сегодня в гуманитарной сфере иконический поворот посмотреть на этот вопрос иначе? Не содержался ли в этой самой древнейшей системе показа потенциал, который способен активизироваться? С. Бьюкатман употребляет понятие аттракциона как синонима спецэффекта, но не ясно, имеет ли он в виду известную идею С. Эйзенштейна, связанную с использованием цирковой терминологии, или высказывает собственное мнение. Хотя, конечно, понимание аттракциона у С. Эйзенштейна возникло в силу специфической для 1920-х годов ситуации, а именно наплыва в кинотеатры огромного массива публики, не соприкасавшейся ранее с поздними формами искусства, развивающимися под воздействием



литературоцентризма. По мнению Б. Лэндона, корни фантастического жанра находятся не в нарративе и не в литературной традиции, предшествующей становлению фантастического жанра в кино, хотя кино многое заимствует в литературной традиции, о чем свидетельствует появление многочисленных экранизаций литературных произведений уже на ранних этапах истории кино, — а в зрелищности. По Б. Лэндону получается, что все фильмы, в которых используются аттракционы как приемы системы показа, а не рассказа, являются фантастическими.

Однако понятно, что на позднем этапе истории культуры литературоцентризм в истории кино способствовал сохранению и совершенствованию именно нарративной традиции. Получается, что восстановлению в правах зрелищного начала в XX веке способствовал регресс как закономерность, поскольку он всегда присутствует в ситуации смены культурных типов, что подтверждает П. Сорокин. Но этот регресс проявился в специфической кинематографической ситуации в виде более очевидного сдвига в отношениях вербального и визуального, продолжившего начавшийся в театре сдвиг в этом направлении. И этот сдвиг более всего стал очевиден в фантастическом жанре кино, ведь его потенциал в производстве спецэффектов превышал возможности других жанров. Согласно Б. Лэндону тоже получается, что если в кино что-то и позволяет возрождать зрелищность как альтернативу нарративности, то это фантастический жанр. Именно этот жанр еще не успел разорвать связь со своими корнями, а этими корнями, как он утверждает, являются именно визуальные формы. Ссылаясь на Т. Ганнинга, использующего понятие «кино аттракционов», знакомое по С. Эйзенштейну (вполне вероятно, что его этот американский теоретик извлекает именно из работ советского режиссера), Б. Лэндон говорит о приоткрывающейся возможности «увидеть корни жанра в зрелище, а не в нарративе» [Лэндон, 2006, с. 257], что Т. Ганнинг считает принципиальным и изначальным отличием от фантастики в литературе.

Так, возвращение к корням позволяет Б. Лэндону объяснить резонанс фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» и вообще новую вспышку фантастического жанра, характерную для 60-х годов прошлого века. «А такой взгляд на историю фантастического кино, который признает приоритет зрелищности в раннем кинематографе, — пишет

Б. Лэндон, — способен по-другому увидеть и недавние фантастические фильмы, где спецэффекты, или “аттракционы”, по большей части цифрового характера, совершенно затмевают оставшиеся нарративные элементы» [Лэндон, 2006, с. 259]. Исследователь приходит к выводу, что история кино не сводится исключительно к истории совершенствования нарратива. Об этом свидетельствуют такие фильмы, как «Метрополис» (1927) Ф. Ланга, «2001: Космическая одиссея» С. Кубрика или «Бегущий по лезвию» Р. Скотта. В связи с этим теоретик предлагает разработать историю фантастического жанра, называемую им «ревизионистской», в ней следовало бы показать, что в кино зрелищность важнее нарративности. «Хотя моя ревизионистская история фантастического кино “по Ганнингу и Бьюкатману” вряд ли получит активную поддержку сообщества знатоков фантастики, даже каноническая история, получающая эту поддержку, все равно подтверждает — пусть и неосознанно — идею, что зрелище может быть важнее нарратива» [Лэндон, 2006, с. 260].

Итак, мы получаем следующий вывод: регресс в формах кинематографа, так интересовавший С. Эйзенштейна, озабоченного не только воплощением создания нового социума и новой культуры, но и нового, а точнее, согласно «ревизионистской» истории кино, прочно забытого архаического «языка», необходим для коммуникации с увеличивающейся в своих масштабах массовой аудитории. С. Эйзенштейну, представляющему художественный авангард начала прошлого столетия, такой «язык» был нужен для спасения того уровня коммуникации, без которого «речи» не существует. Однако в большей степени этот уровень ориентирован не на рассказ, а на показ, не на нарратив, а на визуальность, а она предшествует не только нарративности, но литературности, как и вообще вербальности во всех ее формах. Если мы согласимся с тем, что регресс необходим и способен играть в культуре позитивную роль, можно оправдать и мысль о предшествующей всем остальным способам коммуникации, прежде всего вербальным, значимости зрительного начала.

Э. Кассирер, например, тоже утверждает, что если исходить из двух основных типов личности, как и из соответствующих им двух систем видения — экстравертивного и интровертивного, то получается, что экстравертивное предшествует интровертивной системе видения [см.: Кассирер, 1998]. Последняя возникает позднее. Но, казалось бы, как можно оправдать то, что в эпоху зрелости нарративных структур, отшлифованных не только в литературе, но уже и в кино, происходит поворот к тому, что О. Фрейденберг, анализируя движение к окончательной структуре трагедии, назвала системой показа. Дело здесь не только в нарративных структурах, но и в психологических механизмах отношения человека к миру. Интровертивный тип видения предполагает индивидуальное, а значит, позднее возникающее начало как следствие зрелой стадии в истории личности, когда человека интересует не только познание, но и самопознание. Для этого видения важно не то, что зрится, а то, что зримое воспринимается сквозь призму воспринимающего. На ранних этапах истории, как пишет Э. Кассирер, «человеческое познание направлено исключительно на внешний мир» [Кассирер, 1998, с. 446]. Возможно, иконический поворот является выражением лишь этого переходного времени, когда культура возвращается к исходной точке литературоцентристского цикла.



Позднее в истории наступает момент, когда первоначальный познавательный инстинкт уступает место интровертивному видению. В этой специфике интровертивного видения можно уловить смысл того, что мы выше назвали «речью». Соответственно, познание трансформируется в самопознание. Это и будет способствовать утверждению нарративного начала, системы рассказа, причем не только в литературе. Литература, как вообще вербальное начало в целом, становится необходимостью на одном из всех циклов, которые она в своей истории проходит. Закат вербального начала, если он и в самом деле является реальным, видимо, свидетельствует о том, что такой цикл заканчивается и начинается то, что П. Сорокин называет переходным периодом, то есть сменой типов культуры. А такая направленность как раз и вызывает к жизни альтернативную систему — систему показа. Однако становление нарративного начала в истории не означает, что в связи со становлением нарративности визуальное начало будет прочно забыто. Оно постепенно будет возвращаться в культуру и активизироваться в художественных формах.

Пожалуй, в этом смысле идея Б. Лэндона создания «ревизионистской» истории кино становится более понятной. В XX веке этому будет во многом способствовать технология, что и получит выражение в фантастическом жанре. Согласно Б. Лэндону, современная технология предоставляет фантастическому жанру новые возможности

развития. Поэтому отход от нарративного кино под воздействием фантастического жанра будет ощущаться сильнее и в других жанрах кино. Может случиться так, что в фантастических фильмах в нарратив как доминанту будут включаться не спецэффекты, о чем свидетельствует опыт большинства фильмов так называемого классического кино, а сам столь авторитетный для классического кино нарратив будет служить лишь мотивировкой для производства спецэффектов. В самом деле, если обратиться к фильму С. Кубрика, то совершенно очевидно, что в нем вербальное начало уступает визуальному ряду. Б. Лэндон формулирует: «Тогда можно считать, что спецэффекты существуют в фантастике не ради поддержки сюжета или нарратива вообще, а для реализации своего собственного формального ритма и логики — отдельной истории спецэффектов, вокруг которой фильм “на самом деле” выстроен» [Лэндон, 2006, с. 267].

## А. Тарковский против С. Кубрика: способен ли фантастический жанр существовать без нарративного начала?

Углубляясь в происхождение фантастического жанра, мы сначала соотнесли опыт кино с возникновением и утверждением в литературе принципа «онтологической двойственности», а затем высказали гипотезу о двух программах разработки замысла — опережающей, исходящей из экстравертивной установки, и запаздывающей в истории интровертивной установки, причем полагая, что каждая из них обладает самостоятельностью. Этот сюжет отвлек нас от осмысления сделанных А. Тарковским в его фантастических фильмах открытий. Но это не отвлечение, а приближение к сути дела. Пришло время к А. Тарковскому снова вернуться и осмыслить соотнесенность его творчества с одной из наметившихся и утвердившихся программ.

Выводы Б. Лэндона означают, что вместе с утратой нарративности в фильмах разрушается и сопровождающий становление нарративности в литературе принцип линейности, усиливается принцип коллажности и фрагментарность нелинейного монтажа, а логика развертывания событий будет напоминать нечто вроде сновидения, галлюцинаторный калейдоскоп изображений. В самом деле, о какой линейности в сновидениях, которые так любит воспроизводить Тарковский, можно говорить. Этот самый принцип коллажности,



фрагментарности и нелинейности Тарковский испробовал уже в фильме «Андрей Рублев» — он тоже представляет сборку из разных новелл. Его фильм «Зеркало» (1974) — триумф фрагментарности. Но сновидные образы у режиссера появились уже в его первом фильме «Иваново детство» (1962), в котором трудно отделить происходящее в воображении и сновидении от реальности. Эта сновидность образов в еще большей степени повышалась в его поздних фильмах, о чем мы ранее писали [Хренов, 2022].

Поднимаемую С. Бьюкатманом и Б. Лэндоном тему зримости и зрелищности подхватывает в своей статье американский теоретик К. Фридман, у которого мы обнаруживаем, пожалуй, больше аргументов в пользу визуального как альтернативы нарративного. Но это все та же столь значимая для американского кино тема, и то обстоятельство, что фантастическое кино у трех разных авторов сводится к выделению одной особенности фантастического жанра, не говорит ли о том, что мы обнаружили какие-то специфические именно для американского кино черты фантастического жанра? К. Фридман пытается предложить более четкое теоретическое определение визуального. В то же время он иллюстрирует визуальное как доминанту, по крайней мере в фантастическом жанре, который представляет непревзойденный в этом смысле С. Кубрик со своей «Одиссеей», как и последователи его экстравертивного видения Стивен Спилберг, Ридли Скотт, Джордж Лукас со «Звездными войнами» (Star Wars). Значит, тезис, вызванный к жизни тремя американскими теоретиками, подтвержден кинематографическим опытом. А в этом опыте фильм С. Кубрика занимает первое место.

К. Фридман начинает свою оду этому фильму с утверждения о нем как о непревзойденном художественном шедевре. Этот фильм, говорит он, как многие считают,— «величайший из фантастических и вообще один из лучших фильмов на свете» и «грандиознейшая из когда-либо снятых картин» [Фридман, 2006, с. 350]. Как свидетельствуют дальнейшие суждения теоретика, такого мнения придерживается и он сам. Смысл же своей статьи он видит в том, чтобы обозначить место этого шедевра в истории кинофантастики и понять его роль в переосмыслении того, что такое фантастика и фантастическое в эпоху открытия космоса, давшего новые перспективы для развития фантастического жанра.

По мнению К. Фридмана, в своей истории этот жанр имел лишь два периода подъема — в 1950-е и с конца 1970-х до середины 1980-х годов. Называя некоторые фильмы первого периода, теоретик пишет: «В свое время эти и подобные им произведения расценивались исключительно как развлечение для массового зрителя, да и задним числом в них редко отыскивали какие-либо эстетические или интеллектуальные достоинства — хотя они достаточно часто изучаются как социологические симптомы репрессивных и конформистских идеологий, царивших в Америке времен холодной войны» [Фридман, 2006, с. 349]. Как доказывает К. Фридман, в определенной степени особенности фантастических фильмов первого периода продолжали иметь место и в фильмах второго периода, например в «Звездных войнах» (1977–1983) Д. Лукаса, «Инопланетянине» (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982) С. Спилберга, «Терминаторе» (The Terminator, 1984, 1991) Д. Кэмерона. Но эти фильмы теоретик рассматривает как «откровенно эскапистский развлекательный товар». В общем, кино эпохи Р. Рейгана ненамного отличается от кино эпохи Д. Эйзенхауэра.

Таким образом, «Одиссея» С. Кубрика для конца 1960-х годов явилась в мировом кино образцом фильмов фантастического жанра о космосе. Вот на этом фоне и появился «Солярис» А. Тарковского и, как кажется, во многом по этой причине даже проигрывал. Но фильм С. Кубрика был фоном для оценки не только советского фильма, но и американских фильмов, появившихся в это же время. В частности, успех фильма С. Кубрика сказался и на отношении к картинам Р. Скотта «Чужой» и «Бегущий по лезвию». Очевидно, что эти фильмы из наметившейся тенденции, проявившейся особенно ярко в фильме С. Кубрика, как признает и сам К. Фридман, выпадают. Чуть ниже теоретик все же вынужден признать: в фильмах Р. Скотта отсутствует чистота типа фантастического жанра в его новом варианте, а, как мы помним, в статьях трех авторов речь идет о спецэффектах, то есть о кино аттракционов, а стало быть, о кино, в котором доминантой нарративность не является. Так вот, Р. Скотт развертывает на экране действие сразу в двух регистрах и нарративностью вовсе не жертвует. Поэтому эти фильмы теоретик и не ставит в один ряд с фильмами С. Кубрика и Д. Лукаса.

Однако у К. Фридмана «Одиссея» С. Кубрика не вписывается ни в первый, ни во второй период вспышки фантастического жанра.



По отношению к названным периодам фильм С. Кубрика оказывается на дистанции. В чем же тогда его исключительность, ведь в нем затрагиваются уже знакомые по фильмам первого и второго периода связанные с активизацией фантастического жанра темы? Ответ у К. Фридмана будет таким: «Иначе говоря, фильм Кубрика сохраняет многие привычные темы и жанровые конвенции — космические странствия, существование разумных внеземных существ и их отношения с нами, потенциальный конфликт между человеком (мужчиной, но не женщиной) и машиной, эволюция человечества и появление сверхчеловека, но при этом его содержание, сложность и эстетическая выдержанность явственно превосходит все, что было создано в этом жанре» [Фридман, 2006, с. 349].

Получается, что фильм С. Кубрика — не только превосходящий все остальные произведения фантастического жанра киношедевр, но и демонстрация исчерпанности этого жанра. Значит, смысл парадоксального утверждения К. Фридмана объясняется лишь полнотой приемов и особенностей фантастического жанра. Фильм С. Кубрика — что-то вроде энциклопедии фантастического жанра, какой она предстает в момент создания этого шедевра. Нам представляется, что эта энциклопедичность фильма относится исключительно к зрелищной стихии кино как к доминанте. Картина С. Кубрика — предупреждение о существующих в развитии зрелищного кино ограничениях. В самом деле, чем эффектней на экране в «Одиссее» предстают визуальные эксперименты, тем примитивнее оказывается диалог в вербальных формах, мысль, слово, часто сводимое и обращенное исключительно к технике, повторяемое бесконечное число раз и означающее всего лишь команду включить или выключить очередную систему. Режиссера не интересует ни психология, ни характер персонажей фильма. Их поступки исключительно функциональны.

Да и бунт компьютера, искусственного разума у С. Кубрика — это не проблема космоса. Тема взаимодействия между человеком и роботом лишь в космосе разыгрывается. А где же в этом грандиозном по своему резонансу фильме философия? Она связана с появлением Монолита, а в нем и заключается загадка, связанная с возможным существованием в космосе цивилизаций, в которых может быть жизнь, и ее следует разгадать. У С. Кубрика главное — не поиск контакта с возможными цивилизациями, с Иным или с Другим, а отношения

между человеком и роботом, способные обернуться тем, что робот сможет человеческий разум превзойти. Эта тема будет интересовать Р. Скотта в «Бегущем по лезвию». И хотя в этом смысле фильм С. Кубрика вселяет, несмотря ни на что, оптимизм, страх фильм все же посеял, а размышление над проблемой продолжается.

Но в «Одиссее» С. Кубрика, где диалог столь лаконичен, многое приходится разгадывать самому зрителю. Но как разгадывать, если помыслить существование разума, отличающегося от человеческого, земного, что мучает и А. Тарковского в его фантастических фильмах и что невозможно без вербального начала, а оно связано не с экстравертивным, а с интровертивным принципом. Если, как доказывает К. Фридман, фильм С. Кубрика отнести исключительно к визуальному кино, то он соответствует экстравертивной установке, а интровертивной картине мира, воссоздаваемой в фильмах интроверта А. Тарковского, он противостоит. Да, следует признать, что вызов А. Тарковского, обращенный к С. Кубрику, сделан не для красного словца. Что же получается? А получается, что фильм С. Кубрика рассчитан скорее на восприятие детского и подросткового, чем взрослого зрителя, сознание которого оказывается во власти экстравертивной установки. Но ведь именно это в фильме С. Кубрика и происходит. В связи с этим вспомним многие суждения о том, что американское кино в качестве своего адресата имеет в виду именно юного зрителя.

Согласно К. Фридману, фильм С. Кубрика — это «прорыв на новый творческий уровень». Теоретик пишет: «Фильм Кубрика стал неизбежным прототекстом для последующей кинофантастики, в особенности для ее части, наделенной художественными амбициями» [Фридман, 2006, с. 346]. Не будем вдаваться во все детали характеристики периодов в истории фантастического жанра в американском кино и в анализы разных фильмов, но попытаемся уловить в столь высокой оценке фильма С. Кубрика, а он связан опять-таки со столкновением визуального и нарративного начал, основной аргумент. У С. Кубрика он приобретает принципиальный характер, выражая дух времени и, пожалуй, дух будущего этого жанра и кино в целом. «Чужой» и «Бегущий по лезвию», как утверждает К. Фридман, менее визуальны и более литературны, а потому они отклоняются от идеала, а таким идеалом для современного фантастического кино, по мнению



теоретика, является фильм С. Кубрика, как и соответствующие эстетике этого фильма произведения других американских режиссеров фантастического жанра. Почему? Да потому, что эти фильмы свободны от художественных и интеллектуальных сложностей, столь свойственных интровертивному, авторскому кино Тарковского, и в них происходит «триумф спецэффектов».

Здесь пора разобраться глубже в том, что же такое спецэффект и какой смысл в него вкладывают три американских теоретика. Спецэффект в узком смысле К. Фридман понимает так. «Начнем с того, что спецэффектами мы называем моменты радикально кинематографического характера, когда упор делается на специфические киноресурсы, отличные от других эстетических форм. В спецэффектах нас восхищает та сила, которую порождает непрерывная смена образов, — сила, ограниченная лишь возможностями кинотехники и, при желании, так спаянная со звуком, в том числе и с музыкой, как это никогда не было доступно для старших искусств» [Фридман, 2006, с. 346]. К еще одной особенности спецэффекта теоретик относит то, что можно назвать его функцией — «ошеломить зрителя, погрузив его в перцептуальный аппарат, в “кинематографичность” кино, для чего необходим большой экран и зал, оснащенный высококачественной звуковой системой; это темное помещение обрекает зрителя на пассивное и изолированное потребление предлагаемого эстетического опыта в заданных режиссером жестких временных рамках» [Фридман, 2006, с. 353].

В этих технологических особенностях, по мысли исследователя, заключается превосходство кинематографической рецепции перед телевизионной. Кино авторитарно, и эта авторитарность его эстетике лишь на руку, а телевидение либерально. Спецэффект максимально усиливает авторитарность кино. Но, может быть, еще более важная особенность спецэффекта, сближающая его со спецификой фантастического, то, что спецэффекты — это «открытый триумф» кинотехнологий. Ведь и кинофантастика много внимания уделяет изображению зарождающихся технологий и технологий будущего. Этой установке в полной мере соответствует фильм С. Кубрика. Его «Одиссея» стала «преимущественно визуальной репрезентацией космоса». К сказанному К. Фридман добавляет, что в «Одиссее» произошла метажанровая деконструкция фантастического киножанра,

как и его новая сборка. Фантастический жанр радикально изменился. Правда, такая логика пронизывает и некоторые другие фильмы, хотя иногда они фантастическому жанру чужды. Процитировав одного из своих коллег, назвавшего «Одиссею» важнейшим из произведений на пути отступления кино от слова к области, не пересекающейся с царством литературного опыта, К. Фридман, однако, заканчивает свою статью странным заключением. Оказывается, «Одиссея» являет «в некотором смысле первый и последний подлинный шедевр фантастического кинематографа» [Фридман, 2006, с. 366]. Отличное высказывание теоретика, предваряющее наш рассказ о дерзком стремлении Тарковского дать ответ С. Кубрику, создавшему шедевр, по мнению К. Фридмана, лучше которого нет и не было в истории фантастического жанра. Здесь ответ лежит в плоскости подчеркнутой значимости нарративного начала в фильме. Лучшего введения в открытия А. Тарковского и быть не может.

Обращение А. Тарковского к фантастическому жанру невозможно исчерпать лишь стремлением воспользоваться возникшим в литературе в 1960-е годы интересом к фантастике. Конечно, этот интерес подогревался не только дискуссиями по поводу фильма С. Кубрика. На то были, как мы уже успели отметить, цитируя К. Юнга, более серьезные и далеко не художественные причины. Но нельзя упускать из виду, что фильм С. Кубрика тоже не мог не привлечь Тарковского и не провоцировать на экранизацию романа С. Лема. Более того, «Одиссея» подталкивала к тому, чтобы и прорваться в космос, но и по отношению к С. Кубрику представить альтернативу. В какой-то степени альтернатива состоялась. Получились разные произведения. Откликаясь на фильм, Ю. Ханютин даже говорит об «антикубриковском пафосе» «Соляриса», ставя акцент на интересе Тарковского к психологии, что С. Кубрика, по всей вероятности, мало интересовало. Вот как это мотивировал известный критик: «Фильм А. Тарковского не спорит с картиной Кубрика. Но картины эти диаметрально противоположны и в своих идеях, и в своих эстетических принципах. Главный герой Кубрика — техника, воплощающая разум человека, А. Тарковского интересуют люди в условиях, созданных техникой будущего. Поэтому Кубрик тратит огромные силы и средства, чтобы показать технику 2000 года. А Тарковский отказывается от детального изображения техники будущего и стремится к психологии достоверности. Лишь на



секунду мы видим контуры космической станции, облетевшей планету Солярис, ее коридоры и каюты интересны не своим устройством, а присутствием человека в них» [Ханютин, 1975, с. 92].

О несходстве фильмов С. Кубрика и А. Тарковского свидетельствуют и их финалы. Герой С. Кубрика, уничтожив взбунтовавшегося против человека робота, вовсе не стремится вернуться на землю, он летит в бесконечность. Эта бесконечность в фильме предстает в космических пространствах самыми яркими красками, какие только можно вообразить. Длится этот полет в финале долго. В финальном фрагменте никакого действия нет, как нет и действующих героев. На экране внимание на длительное время занимает лишь космос. Режиссер полностью отдается гипнозу визуальности как таковой. Это триумф экстравертивности. Что же касается героя Тарковского, то, постигая смысл экстремальной ситуации на Солярисе, он не перестает думать о доме, отце и о Земле. Пребывая в космосе, он продолжает себя ощущать лишь обитателем Земли. Он отдает себе отчет о существовании мощного и намного превосходящего в его земных, а следовательно человеческих, формах космического разума, символически представленного С. Кубриком в загадочном Монолите. Но это только знание, а вот эмоции, привязанности у него остаются земными.

Проникая в сознание Криса и достигая его самых глубоких бессознательных пластов, Океан ощущает ностальгию героя, чувство вины перед близкими, реагируя на это тем, что создает специально для него здесь же в космосе этакую мини-Землю, и в частности атмосферу родного дома, который он так трудно в начале фильма покидал. По сути, смысл этой реакции Океана свидетельствует о том, что под воздействием более человеческого отношения со стороны Криса к Океану, кажется, очеловечивается и облагораживается Океан. А ведь в фильме имеет место и другой вариант установления контакта с космосом — жестокий и бесчеловечный. Он связан с другим героем фильма — ученым, физиком Сарториусом, сторонником разрушительного облучения Океана, что способно спровоцировать с его стороны такие же разрушительные и агрессивные действия. Получается, что поведение Криса дает надежду на будущие контакты с космосом. И верность Криса всему тому, что связано с родным очагом и отцом, не противоречит контакту с космосом, а этому контакту способствует. Более того, это обстоятельство является решающим моментом

в возможной коммуникации с внеземными цивилизациями. Конечно, финальный эпизод с моделированием Океаном родного очага нельзя принимать как реальное возвращение Криса на Землю.

Заканчивает свой фильм С. Кубрик весьма многозначным эпизодом: путешествуя по бесконечности, герой фильма Дейв Боумен оказывается в XVIII веке. Один из героев рассказа Х.Л. Борхеса «Книга песка» (1975) говорит: «Если пространство бесконечно, мы пребываем в любой точке пространства. Если время бесконечно, мы пребываем в любой точке времени» [Борхес, 1992, с. 226]. В еще более понятной форме эта формула предстает в новелле Борхеса «Другой» (1972). Действие в ней происходит в 1969 году. Проживающий в Кембридже герой по имени Хорхе Луис Борхес, совершая утреннюю прогулку, присел и через некоторое время почувствовал, что рядом с ним оказывается незнакомый человек. Между ними завязывается разговор. Оказывается, что незнакомец в настоящее время находится в Швейцарии. Но удаленность пространства не мешает этим двум людям общаться. В конце концов оказывается, что незнакомец — двойник Борхеса, но только каким Борхес был 70 лет назад. Новелла Борхеса дает ключ к пониманию последнего эпизода фильма С. Кубрика. Путешествие героя С. Кубрика в космосе — это путешествие не только в пространстве, но и во времени. На экране появляются интерьеры зала галантного века, обставленного мебелью в стиле Людовика XVI. Наверное, герой «Одиссеи» Дейв Боумен в соответствии с формулой Борхеса мог бы оказаться и в любой другой эпохе, но его корабль остановился в XVIII веке. Время в космосе течет по-другому. Дейв Боумен предстает уже глубоким стариком. В ином времени он мог бы оказаться и юношей. Монолит, то есть космический разум, способен возвращаться в архаические эпохи и в то же время опережать земное время. Ускользающий космос может предоставить герою и такой вариант. Он только не может дать герою полного знания о Монолите — универсальном космическом мозге, который тоже появляется в зале эпохи Людовика XVI, как он появляется в начале фильма в эпизоде происхождения жизни. Герой протягивает к Монолиту руки, но тщетно. Возможно, режиссер этим хотел сказать, что, несмотря на подвиги героя и способность управлять искусственным разумом, земной разум все еще отстает от более развитого, находящегося вне Земли.



## Заключение

Заключая свои размышления по поводу фильмов А. Тарковского о космосе, отметим, что мы не случайно в начале статьи процитировали Н. Федорова по поводу воскрешения отцов. Измена им, осознаваемая героем при обживании космического пространства, — один из серьезных шагов к антропологической катастрофе. Но образы предков, с которыми герой «Соляриса» ощущает связь, — это показатель интровертивной установки режиссера, определяющей содержание и смысл того, что мы подразумеваем под «речью». Все наши усилия, предпринятые в данной статье для доказательства альтернативности С.А. Тарковского, были направлены именно на доказательство этого. Однако не все так просто. Несмотря на аргументы трех американских теоретиков, С. Кубрика все же трудно отнести к режиссерам, исходящим исключительно из экстравертивной установки, вроде бы исчерпывающей для кино, в котором визуальное начало преобладает.

В заключение мы вынуждены сделать в своих предыдущих суждениях поправку. Ведь не может же быть, чтобы столь выдающийся американский режиссер не имел отношения к «авторскому» кино. А если так, то его космический дискурс тоже не обходится без «речи». Она у него, конечно, тоже есть, но только содержит другие смыслы. Может быть, растворение героя у С. Кубрика как «культурного героя», ведь он первым осваивает космос, открывает столь любимую в философии экзистенциализма тему «бездомности новоевропейского человека» (М. Хайдеггер). А в момент выхода его «Одиссеи» мода на экзистенциализм еще не прошла. Но что-то непохоже. У героя С. Кубрика чувство дома начисто отсутствует. Он скорее готов ощутить домом весь космос. Не то — у А. Тарковского: у него всепоглощающая ностальгия по дому, по отцу. Его герой и на Земле-то ощущает себя бездомным, о чем свидетельствует фильм «Ностальгия» (1983), а космос еще больше обостряет эту тему.

Тем не менее С. Кубрик в своем фильме тоже предстает отчасти интровертом. У него космическое тоже оказывается проекцией земного и человеческого, но человеческого в ином смысле. С. Кубрик представляет другую культуру. У него интровертивное начало соответствует иной ментальности. Той ментальности и той культуре, которая не испытывает острых эмоций по поводу разрыва в связях

между современными поколениями и предками. Чтобы такие острые эмоции иметь, как это показывает А. Тарковский, надо за плечами иметь предков, прошлое, историю, а она в данном случае отсутствует. А что же это отсутствие компенсирует? Возникает поглощенность временем и пространством, но не земным, а космическим. То, что осталось на Земле, героя С. Кубрика мало интересует. На Землю он не вернется. Такого желания у него нет. Наоборот, именно в космосе он обретает то, что в его сознании было всегда. Любопытно в связи с этим отметить одно место в записной книжке А. Тарковского, помеченное январем 1983 года. «Когда я раньше видел американские фильмы, — пишет режиссер, — действие которых разыгрывалось в деревне или в маленьких заштатных городках, мне всегда казалось, что декорации домов, улиц плохо сделаны. Но когда я увидел воочию эти места, то убедился в обратном. Вся Америка — какой-то Диснейлэнд (декорация). Дома строятся из реечек, обструганных досок и фанерок. Впечатление временности, недолговечности царит надо всем. Кшиштоф Занусси, с которым мы путешествовали, объясняет это динамизмом американцев, нежеланием засиживаться, готовностью мчаться на другой конец страны, если предложена более выгодная работа» [Тарковский, 2008, с. 510].

Когда О. Шпенглер в качестве прасимвола европейской культуры называет преодоление «фаустовским» человеком пространства, то он не говорит о том, что это пространство является, в том числе, и космическим. Этой проблемы еще не было. Она появится позже в связи с американской ментальностью, что и ощутил первым С. Кубрик. Эта поглощенность пространством возникла на Земле, и в этом герой американского фильма С. Кубрика был близок западной цивилизации с присущим ей чувством прошлого. Но во всей полноте здесь она не проявилась. «Варвару», в большей степени, чем человеку, представляющему древние культуры, а его скоро продемонстрирует идеал Ф. Ницше — Сверхчеловек в отрицательном варианте, нужно большего. Апогеем этой поглощенности пространством с некоторого времени стал космос, а не Земля. И американцу, как и вообще менталитету американцев, это подходит больше. Мы употребили слово «Сверхчеловек». Этот образ в связи с фильмом С. Кубрика возникает не случайно. У С. Кубрика цитирование Ф. Ницше, в отличие от Тарковского, отсутствует, но ассоциация все же возникает. Ведь в «Одиссее»



звучит симфоническая поэма Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», написанная в 1896 году под впечатлением прочитанного сочинения Ф. Ницше под этим названием.

Вот как этот отрыв от земли и распространение в пространстве жаждущего планетарного самоутверждения американца видит исследователь американской цивилизации М. Лернер. «Это новый человек — “l’homme moyen sensue” (человек не слишком чувствительный). В делах любовных он, скорее всего, не обратит внимание на кастовые или классовые различия и не будет слишком щепетилен в вопросах целомудрия. В своей жажде самоутверждения он разрывается между легко достижимыми материальными благами и вечно ускользающим чувством собственной целостности. Его не оставляет тревожное чувство покинутости, так как старые боги ушли, а новые невесть когда придут. Однако в отличие от людей в предшествовавшие эпохи он жаждет не святости, не доблести, не красоты, не величия, не спасения своей души, наконец. Это не обремененный моралью человек, перед которым наконец рухнули все преграды. Он напоминает одновременно и Тамерлана, и доктора Фауста у Марло: первый из них — это ничем не связанный варвар, несущийся над бескрайними равнинами и оставляющий под собой древние цивилизации, а второй — отважный мыслитель, ломающий все запреты на пути к познанию и готовый заплатить за него даже собственной душой» [Лернер, 1992, с. 82]. Назвать американца, то есть своего соотечественника, «варваром», что позволяет себе серьезный исследователь М. Лернер, не кажется этически приемлемым. Но что-то он все же улавливает. Едва ли С. Кубрик был знаком с этим суждением историка американской цивилизации. Но это и не важно. Но разве это не портрет его героя — Дейва Боумена, устремившегося в финале фильма в космические дали? Конечно, герой С. Кубрика не только не «варвар». Его скорее можно назвать «культурным героем». Как известно из истории мифа, «культурный герой» — это тот, кто способен создать что-то такое, чего в истории еще не было. «Варвар» бы не смог решить проблему, которую решил герой С. Кубрика. Он смог понять коварный замысел искусственного разума и, более того, выйти из экстремальной ситуации победителем. С когнитивными способностями Дейва Боумена все в порядке. Он только не страдает комплексом земного притяжения, и рембрандтовского «блудного сына», склонившего в фильме А. Тарковского колени

перед созданным Океаном виртуальным образом отца, у С. Кубрика просто не может быть. Этим рембрандтовским образом А. Тарковский прояснил столь важный для него мистицизм Н. Федорова. М. Лернер превосходно ощутил ментальность современного «варвара» в его американском варианте. Он не только притягивает, но и отталкивает, даже пугает. Значит, все верно, ведь одно из предназначений фантастического жанра как раз и заключается в том, чтобы провоцировать страх и ужас. К этому человечество приучил готический роман. Но у С. Кубрика, если в заключение снова вернуться к проблеме соперничества выдающихся режиссеров, и если со стороны А. Тарковского оно все-таки было серьезно, и свой «язык», и особая «речь». Но ведь это так и должно быть. Каждая культура реагирует на Вызовы так, что при этом проявляется то, что обычно называем ментальностью.



## Список литературы:

1 *Александер-Гаррет Л.* Андрей Тарковский: собиратель снов. М.: АСТ; Астрель, 2009. 509 с.

2 *Борхес Х.Л.* Письмена Бога / Пер. с исп. М.: Республика, 1992. 510 с.

3 *Бьюкатман С.* Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном / Пер. А. Олейникова // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 233–256.

4 *Громова А.* Бесплодный спор с романом... // Литературная газета. 1973. № 10. 7 марта. С. 8.

5 *Дашкова Т., Степанов Б.* Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского. «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 311–344.

6 *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50–65.

7 *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке / Пер.; гл. ред. С.Я. Левит. М.: Гардарика, 1998. 784 с.

8 Кинофантастика: вчера, сегодня, завтра // Советский экран. 1967. № 8. С. 7–11.

9 *Косинова М., Фомин В.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 528 с.

10 *Кузнецов М.М.* Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен? // Виртуалистика: Экзистенциональные и эпистемологические аспекты / Отв. ред. И.А. Акчурин. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 62–90.

11 *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой / Пер. с англ. СПб.: Питер, 2021. 544 с.

12 *Лернер М.* Развитие цивилизации в Америке: Образ жизни и мыслей в Соединенных Штатах сегодня: В 2 т. / Пер. с англ. Т. 1. М.: Радуга, 1992. 671 с.

13 *Лэндон Б.* Диегетическое или дигитальное? Сближение фантастической литературы и фантастического кино в гипермедиа / Пер. Н. Самутиной // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 257–273.

14 *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и прим. К.А. Свасьяна; пер. с нем. Я. Бермана, Г.А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.

15 Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. и предисл. к текстам С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой, прим. А.Г. Гачевой. М.: Педагогика-пресс, 1993. 368 с.

16 *Самутина Н.* Фантастическое кино и проблема *иного* // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 66–80.

17 *Стругацкий А., Стругацкий Б.* За миллиард лет до конца света: Повести. М.: Советский писатель, 1985. 416 с.

18 *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники: 1970–1986. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского; Italy Tibergraph, 2008. 622 с.

19 *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.

20 *Туровская М.* Нет, в согласии с замыслом фильма // Литературная газета. 1973. № 10. 7 марта. С. 8.

**21** *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М.: Мысль, 1982. 711 с. (Философское наследие).

**22** Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: Материалы и документы / Сост. и вступ. ст. Д.А. Салынский. М.: Астрея, 2012. 416 с.

**23** *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

**24** *Фридман К.* «2001: Космическая одиссея» Кубрика. Форма и идеология в фантастическом кино / Пер. М. Неклюдовой // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 345–366.

**25** *Ханютин Ю.* НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. № 4. С. 85–101.

**26** *Хренов Н.А.* Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена вех: Отечественное кино середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова, сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальё. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 11–48.

**27** *Хренов Н.А.* Искусство рубежа XX–XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть 1 // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3. https://doi.org/10.30853/pa20240036. URL: https://pan-art-journal.ru/article/pa20240036/fulltext (дата обращения 10.07.2025).

**28** *Юнг К.* Один современный миф: О вещах, наблюдаемых в небе / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева, послесл. К.М. Долгова. М.: Наука, 1993. 192 с.

**29** *Michelson A.* Bodies in Space: Film as “Carnal Knowledge”// Artforum. 1969. Vol. 7. № 6. P. 54–63.




## References:


**1** Aleksander-Garrett L. A*ndrei Tarkovskii: sobiratel’ snov* [Andrei Tarkovsky: The Collector of Dreams]. Moscow, AST Publ., Astrel’ Publ., 2009. 509 p. (In Russian)

**2** Borges J.L. *Pis’mena Boga* [Writing of the God], transl. from Spanish. Moscow, Respublika Publ., 1992. 510 p. (In Russian)

**3** Bukatman S. Iskusstvennaya beskonechnost’. O spetsehffektakh i vozvyshennom [Artificial Infinity. On Special Effects and the Sublime], transl. A. Oleinikov. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 233–256. (In Russian)

**4** Gromova A. “Besplodnyi spor s romanom…” [“A Barren Dispute with the Novel…”]. *Literaturnaya gazeta*, 1973, no. 10, March 7, p. 8. (In Russian)

**5** Dashkova T., Stepanov B. Fantasticheskoe v filmakh Andreya Tarkovskogo. “Soliaris” i “Stalker” [Science Fiction in Andrei Tarkovsky’s Films. *Solaris* and *Stalker*]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 311–344. (In Russian)

**6** Zenkin S. Ehffekt fantastiki v kino [The Effect of the Fantastic in Cinema]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 50–65. (In Russian)

**7** Cassirer E. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Selected Works. An Essay on Man], transl., chief ed. S. Ya. Levit. Moscow, Gardarika Publ., 1998. 784 p. (In Russian)

**8** Kinofantastika: vchera, segodnya, zavtra [Science Fiction Cinema: Yesterday, Today, Tomorrow]. *Sovetskii ehkran*, 1967, no. 8, 1967, pp. 7–11. (In Russian)

**9** Kosinova M., Fomin V. *“Muzyka Bakha zvuchit kak-to ne po-sovetski…”. Istoriya sozdaniya fil’mov Andreya Tarkovskogo, snyatykh v SSSR: “Solyaris”, “Zerkalo”, “Stalker”* [“Bach’s Music Sounds Somehow Un-Soviet…”. The History of the Making of Andrei Tarkovsky’s Films Shot in the USSR: *Solaris*, *The Mirror*, *Stalker*]. Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya” Publ., 2017. 528 p. (In Russian)

**10** Kuznetsov M.M. Virtual’naya real’nost’ — tekhnogennyi artefakt ili setevoi fenomen? [Virtual Reality: Man-Made Artefact or Network Phenomenon?]. *Virtualistika: Ehkzistentsional’nye i ehpistemologicheskie aspekty* [Virtualistics: Existential and Epistemological Aspects], ed. I.A. Akchurin. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004, pp. 62–90. (In Russian)

**11** Campbell J. *Tysiachelikii geroi* [The Hero with a Thousand Faces], transl. from English. St. Petersburg, Piter Publ., 2021. 544 p. (In Russian)

**12** Lerner M. *Razvitie tsivilizatsii v Amerike: Obraz zhizni i myslei v Soedinennykh Shtatakh segodnya: V 2 t.* [The Development of Civilization in the United States: The Way of Life and Thoughts in the United States Today: In 2 vols.], transl. from English. Vol. 1. Moscow, Raduga Publ., 1992. 671 p. (In Russian)

**13** Landon B. Diegeticheskoe ili digital’noe? Sblizhenie fantasticheskoi literatury i fantasticheskogo kino v gipermedia [The Diegetic or the Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia], transl. N. Samutina. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 257–273. (In Russian)

**14** Nietzsche F. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], comp., intr. article, notes K.A. Svasyan, transl. from German Ya. Berman, G.A. Rachinsky, K.A. Svasyan, S.L. Frank. Vol. 1. Moscow, Mysl’ Publ., 1990. 829 p. (In Russian)

**15** *Russkii kosmizm: Antologiya filosofskoi mysli* [Russian Cosmism: Anthology of Philosophical Thought], comp., intr. to the texts S.G. Semenova, A.G. Gacheva, notes A.G. Gacheva. Moscow, Pedagogika-press Publ., 1993. 368 p. (In Russian)

**16** Samutina N. Fantasticheskoe kino i problema *inogo* [Science Fiction Cinema and the Problem of the Other]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 66–80. (In Russian)

**17** Strugatskii A., Strugatskii B. *Za milliard let do kontsa sveta: Povesti* [A Billion Years Until the End of the World: Stories]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1985. 416 p. (In Russian)

**18** Tarkovskii A. *Martirolog. Dnevniki: 1970–1986* [Martyrology. Diaries: 1970–1986]. Florence, Mezhdunarodnyi institut imeni Andreya Tarkovskogo Publ., Italy Tibergraph Publ., 2008. 622 p. (In Russian)

**19** Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Science Fiction], transl. from French B. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1997. 144 p. (In Russian)

**20** Turovskaya M. Net, v soglasii s zamyslom fil'ma [No, in Accordance with the Film's Concept]. *Literaturnaya gazeta*, 1973, no. 10, March 7, p. 8. (In Russian)

**21** Fedorov N.F. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 711 p. (Filosofskoe nasledie [Philosophical Heritage]). (In Russian)

**22** *Fi'lm Andreya Tarkovskogo "Solyiaris": Materialy i dokumenty* [Andrei Tarkovsky's Film *Solaris*: Materials and Documents], comp., intr. article D.A. Salynsky. Moscow, Astreya Publ., 2012. 416 p. (In Russian)

**23** Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 605 p. (In Russian)

**24** Fridman K. "2001: Kosmicheskaya odisseya" Kubrika. Forma i ideologiya v fantasticheskom kino ["2001: A Space Odyssey" by Kubrick. Form and Ideology in Science Fiction Cinema], transl. M. Neklyudova. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 345–366. (In Russian)

**25** Khanyutin Yu. NTR, chelovek, kinematograf [Scientific and Technological Revolution, Man, Cinema]. *Iskusstvo kino*, 1975, no. 4, pp. 85–101. (In Russian)

**26** Khrenov N.A. Pozdnesovetskii kinematograf: stanovlenie obraza-vremeni kak priznaka transformiruyushcheisya poehtiki [Late Soviet Cinema: The Formation of the Image-Time as a Sign of Transforming Poetics]. *Smena vekh: Otechestvennoe kino serediny 1980-kh — 1990-kh* [Changing Milestones: Russian Cinema of the mid-1980s — 1990s], ed. E.V. Salnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022, pp. 11–48. (In Russian)

**27** Khrenov N.A. Iskusstvo rubezha XX–XXI vekov v kontekste povtoriayushchikhsya ehpokh: novaya chuvstvitel'nost' v khudozhestvennoi sfere kak vyzov. Chast' 1 [The Art at the Turn of the 20th — 21st Centuries in the Context of Recurring Epochs: New Sensibility in the Artistic Sphere as a Challenge. Part 1]. *Pan-Art*, 2024, vol. 4, issue 3. https://doi.org/10.30853/pa20240036. Available at: https://pan-art-journal.ru/article/pa20240036/fulltext (accessed 10.07.2025). (In Russian)

**28** Jung C. *Odin sovremennyi mif: O veshchakh, nablyudaemykh v nebe* [One Modern Myth: On Things Seen in the Sky], transl. from German R.F. Dodeltsev, afterword K.M. Dolgov. Moscow, Nauka Publ., 1993. 192 p. (In Russian)

**29** Michelson A. Bodies in Space: Film as "Carnal Knowledge". *Artforum*, 1969, vol. 7, no. 6, pp. 54–63.

УДК 7.01
ББК 87.8

**Устюгова Елена Николаевна**
Доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com
**Ключевые слова:** идеологические каноны марксизма, гносеологическая трактовка эстетического сознания, гуманитарные ценности, аксиологическая эстетика, творчество, системный подход, Ю.Б. Борев

Устюгова Елена Николаевна

# Советская эстетика 1960-х годов в отстаивании гуманитарных ценностей



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-64-83

**Для цит.:** *Устюгова Е.Н.* Советская эстетика 1960-х годов в отстаивании гуманитарных ценностей // Художественная культура. 2026. № 1. С. 64–83. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-64-83.

**For cit.:** Ustyugova E.N. Soviet Aesthetics of the 1960s in Defense of Humanitarian Values. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 64–83. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-64-83. (In Russian)

**Ustyugova Elena N.**
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com
**Keywords:** ideological canons of Marxism, epistemological interpretation of aesthetic consciousness, humanitarian values, axiological aesthetics, creativity, systemic approach, Yu.B. Borev

**Ustyugova Elena N.**

## Soviet Aesthetics of the 1960s in Defense of Humanitarian Values

**Аннотация.** Статья посвящена анализу основных направлений теоретических и методологических поисков советских эстетиков 1960-х годов и оценке их вклада в развитие отечественной эстетики. Рассматриваются главные дискуссии между позициями объективной социальной и гносеологической природы эстетического и аксиологической эстетики. Раскрывается содержание взглядов Ю.Б. Борева на историческую динамику ценностного восприятия эстетических категорий и системы оппозиций образного мышления. Выявлены принципы системной методологии в эстетике 1960-х годов. Дается критический анализ противоречивости ряда позиций аксиологической эстетики 1960-х годов, в частности недооценки чувственной природы эстетического. Отмечается, что расширение понимания гуманитарного содержания эстетического и искусства подготовило культурологический этап развития эстетики конца XX века и продолжает оставаться ориентиром в отстаивании фундаментальных оснований эстетики как философской науки в современных дискуссиях о природе эстетического.



**Abstract.** The article analyses the main directions of theoretical and methodological inquiry pursued by Soviet aestheticians in the 1960s and assesses their contribution to the development of domestic aesthetics. It examines the key debates between positions that construed the aesthetic as having an objective social and epistemological nature and those of axiological aesthetics. The content of Yu.B. Borev's views is revealed concerning the historical dynamics of value-laden perception of aesthetic categories and the system of oppositions in figurative thinking. The principles of a systemic methodology in the aesthetics of the 1960s are identified. The author performs a critical analysis of the contradictions within a number of positions of the axiological aesthetics of the 1960s, in particular, the underestimation of the sensuous nature of the aesthetic. It is noted that the broadened understanding of the humanitarian content of the aesthetic and of art prepared the cultural-studies phase in the development of aesthetics at the end of the 20th century and continues to serve as a reference point in defending the fundamental premises of aesthetics as a philosophical discipline in contemporary debates about the nature of the aesthetic.

## Введение

Ю.Б. Борев (1925–2019) принадлежал к поколению шестидесятников, которое, при всем различии индивидуальностей, представляло собой относительно цельное явление в развитии отечественной эстетики на переходе от жесткого идеологического канона схематически интерпретированного марксизма к новым горизонтам гуманитарных проблем, таких как творческая личность, многообразие ценностных ориентаций человека и его мира. Вспоминая это время, Л.Н. Столович писал: «Эстетика, возродившаяся в середине 50-х годов, несомненно, была *шестидесятницей* — участницей гуманистического и демократического движения 60-х годов… Эта направленность заключалась прежде всего в стремлении выявить общечеловеческую сущность эстетических и художественных ценностей, самого́ эстетического отношения человека к миру, в намерении исходить из гуманистической традиции домарксистской эстетики, связывая красоту с утверждением человека в действительности…». В стремлении к новому осмыслению эстетики шестидесятники «…шли единым фронтом, работали, при различиях в частностях и авторских нюансах, в диалоге-согласии друг с другом… В сущности, это было качественно новое “издание” = второе (а если считать от Маркса, Лафарга и Плеханова с их эстетическими идеями, то третье) рождение марксистской эстетики» [Столович, 1999, с. 110; 135–137].

В 1960-е годы во многих гуманитарных науках наметился интерес к человеку как объекту комплексного исследования. Вновь издаются труды одного из основателей советской психологии С.Л. Рубинштейна, сформулировавшего принцип единства сознания и деятельности; сочинения Л.С. Выготского, который оригинально интерпретировал идеи К. Маркса и ассимилировал некоторые современные западные идеи; тогда же были опубликованы написанные еще в 1920–40-е годы некоторые концептуальные труды М.М. Бахтина, в которых он анализировал сложные отношения культуры и искусства. Молодые философы 1960-х годов пытались понять, как можно по-современному, творчески интерпретировать марксизм (о возможности иной мировоззренческой основы тогда еще не могло идти речи) и какая методология гуманитарного знания может прийти на смену старым догматам. Они заново выходили к тем же проблемам человека,



творчества, культуры, бывшим лейтмотивом русской культуры XIX — начала XX века. Исследования молодых философов и эстетиков-шестидесятников восстанавливали преемственную связь с дореволюционным этапом отечественной мысли, который считается золотым веком русской философии.

## Культурный и идеологический контекст эстетики оттепели

Общей тенденцией советской культуры конца 1950-х — 1960-х годов было стремление не только освободиться от идеологического пафоса сталинской эпохи, но и утвердить новые культурные идеалы. Само понятие «современное» стало своеобразным знаком эстетической ценности. Образ современности формировался под влиянием научно-технологического энтузиазма, проявившегося прежде всего в новой архитектуре, в утверждении новых эстетических вкусов в дизайне предметной среды. Во время оттепели голоса нового искусства зазвучали буквально во всех его видах: театре, кинематографе, изобразительном искусстве, поэзии. Кумирами шестидесятых стали Ю.П. Любимов, Г.А. Товстоногов, О.Н. Ефремов — в театре; М.М. Хуциев, Г.Н. Чухрай, А.А. Тарковский — в кинематографе; художники «сурового стиля» в живописи; скульпторы Э.И. Неизвестный, Е.В. Вучетич, М.К. Аникушин; поэты Е.А. Евтушенко и А.А. Вознесенский, Р.И. Рождественский, Б.Ш. Окуджава и Б.А. Ахмадуллина. Весь контекст советской культуры с конца 1950-х годов был проникнут стремлением заговорить не помпезным и назидательным идеологизированным, а живым, честным, эстетически разнообразным языком яркой метафоры, искренней лирической интонации. Искусство сменило дидактику на откровенное и доверительное общение с аудиторией, которая живо откликнулась на такой призыв, достаточно вспомнить полные залы на вечерах поэзии в Политехническом музее и даже на стадионах, ночные очереди за билетами в «Современник», БДТ, театр на Таганке.

В этих новых горизонтах развития культуры заявила о себе и эстетика, возвращавшая свое право быть одним из фундаментальных направлений философской мысли. В 1960 году одновременно в Московском, Ленинградском, Киевском и чуть позднее в Уральском (Свердловск) университетах были созданы кафедры эстетики (тогда

они назывались кафедрами марксистско-ленинской эстетики), от желающих учиться на которых не было отбоя. До этого философские факультеты занимались только проблемами исторического и диалектического материализма и марксистской политологии под именем теории научного коммунизма [Устюгова, 2018, с. 348].

Построить теоретическую и методологическую основу современной советской эстетики в условиях кратковременной оттепели оказалось весьма непросто из-за сопротивления старой консервативной системы, наиболее яростного в сфере обществознания и образования. Надо отметить, что степень идеологического контроля в искусстве и общественных, гуманитарных науках была различной. Искусство оттепели смогло смелее и ярче выразить новые тенденции общественного настроения, несмотря на все запреты и публичные скандалы (достаточно вспомнить разгром выставки в Манеже (1962) или встречу Н.С. Хрущева с интеллигенцией). Но в научной, издательской, образовательной деятельности возможности свободного мышления только начали приоткрываться. Сфера гуманитарного знания и образования все еще считалась идеологическим фронтом и находилась под строжайшим партийно-государственным контролем, кадровый состав философских кафедр утверждался в райкомах партии. В целом в гуманитарных науках господствовал догматический марксизм: сочинения русских философов Серебряного века находились в спецхране, работы современных европейских философов не издавались, а обращение к их идеям было возможно лишь под рубрикой критики современной буржуазной философии. Издававшиеся тогда учебники по марксистско-ленинской эстетике следовали старой структуре, с упором на определяющую роль идейного мировоззрения, классовость и партийность искусства, безусловную прогрессивность социалистического реализма. Тем более нужно оценить отважность молодых ученых, которые попытались заложить фундамент новой советской эстетики, начав хотя бы с расширенного понимания самого марксизма как незавершенного проекта.

Эстетиков привлекли некоторые положения только что опубликованных в СССР ранних работ Маркса, прежде всего «Экономическо-философских рукописей 1844 года», в которых говорилось о гуманистических основах коммунизма, о том, что личность — ансамбль различных общественных отношений, а не проекция классовой



структуры общества. В центре внимания советской философии и эстетики шестидесятых оказались проблемы творческой сущности человека, формирующего мир «по законам красоты». Если в 1930–1950-е годы субъект трактовался только как продукт объективной детерминации — социально-классовой и гносеологической, то теперь стало открываться разнообразие его духовных потребностей и интересов — нравственных, религиозных, эстетических — и возможности свободного выбора личностью собственных ценностных ориентаций. В размышлениях о различных смыслах субъектности, объединивших новое поколение эстетиков и их лидеров: Л.Н. Столовича, Ю.Б. Борева, М.С. Кагана, А.Ф. Еремеева, — формируется представление о человеке как творце культурного, исторического мира. В этих поисках намечаются контуры модели современной эстетики на базе построения научной методологии гуманитарного знания как неидеологизированной рациональности, что в определенном смысле было восстановлением авторитета рационального знания в отечественной гуманитарной науке первой четверти XX века.

## Основные дискуссии шестидесятых годов

Оценивая общий вклад шестидесятников в развитие эстетики, можно выделить два главных направления: теоретические поиски шли по пути утверждения принципов эстетической аксиологии, а методологические — в направлении к системному подходу, с позиций которого выстраивалась структура эстетического знания.

Разработка аксиологической проблематики началась с большой дискуссии о природе эстетического, а по сути о предмете эстетики. В ходе полемики явно наметилась конфронтация двух позиций, так называемых «природников» и «общественников». М.С. Каган отмечал, что дискуссия на эту тему «…выросла в самое, пожалуй, крупное теоретическое сражение в марксистской эстетической науке середины XX века» [Каган, 1963, с. 290]. Сторонники первой позиции (И.Б. Астахов, Н.А. Дмитриева, М.Ф. Овсянников, Г.Н. Поспелов) исходили из признания красоты объективным свойством природы, отражаемым сознанием. Отсюда следовало, что главная функция эстетического сознания — адекватно отражать, а точнее познавать, объективные свойства реальности. Позиция «общественников», которую защищали

Л.Н. Столович, Ю.Б. Борев, состояла в том, что эстетические свойства являются выражением отношения к красоте как ценности, рождающейся в социально-исторической практике. Таким образом, эстетическое — это оценочное отношение к разным аспектам значимости красоты для человека, пребывающего в процессе исторического развития. Так, в советскую эстетику вошло новое понятие «эстетическое отношение».

Начиная с середины 1950-х годов стали выходить первые публикации Л.Н. Столовича, наиболее четко выразившего позицию приоритета общечеловеческих гуманитарных ценностей над классовыми, творческой природы эстетического и художественного освоения человеком мира. [Столович, 1959; Столович, 1961; Столович, 1969]. Последовательный сторонник такой позиции Ю.Б. Борев в эпиграфе к своему учебнику «Эстетика» так сформулировал его центральную идею: «Эстетика — наука об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их созидании, восприятии, оценке и освоении» [Борев, 1969, с. 6].

За теоретическими разногласиями «природников» и «общественников» стояли и мировоззренческие расхождения консервативной и новаторской позиций ученых. Если первые исходили из отражательной функции эстетического сознания, то вторые призывали к деятельному подходу к эстетическому и искусству, творчески преобразующим действительность. Концепция «общественников» была подвергнута жесткой критике «природников», усмотревших в ней субъективизм. Нередко эта критика выходила за допустимые рамки научной полемики, когда использовались идеологические обвинения и личные оскорбления. Ю.Б. Борев ответил на эти нападки острой полемической статьей «Четыре ахиллесовы пяты», опубликованной в 1961 году в журнале «Октябрь» [Борев, 1961].

Ряд авторов, в числе которых были М.С. Каган, Н.З. Чавчавадзе, А.Ф. Еремеев, приводили убедительные доводы против отождествления общественных ценностей с субъективизмом, поскольку они рождаются в объективном процессе социально-исторической практики, постепенно расширяющей сферу эстетических потребностей человека в направлении их взаимосвязи с другими классами ценностей: этическими, религиозными, предметно-практическими и т.д. Поэтому в круг человеческих интересов вступают не только ценности



общественного бытия, но и разнообразные неутилитарные духовные смыслы, меняющие отношение и к самим предметно-материальным сторонам действительности. Эти доводы подтверждались и практически — в 1960-е годы шло обновление эстетического образа всей предметно-пространственной среды в духе современных идеалов научно-технического прогресса, а в круг эстетического осмысления органично вошли проблемы дизайна. Основанный в 1962 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ, Москва) стал площадкой обсуждения вопросов художественного конструирования предметного мира.

## Аксиологическая эстетика

С аксиологических позиций пересматривались традиционные трактовки эстетических категорий, среди которых появились и новые — эстетическое отношение, эстетическое и художественное освоение мира, эстетическая деятельность, существенно расширявшие проблемные горизонты предмета эстетики.

В эти годы выходит несколько работ Ю.Б. Борева, посвященных эстетическому анализу общественно-исторической ценности категорий трагического и комического [Борев, 1957; Борев, 1960; Борев, 1961; Борев, 1970], где он прослеживал зависимость содержания этих категорий от смены общественных идеалов. На материале литературы разных эпох и национальных традиций он показал, что динамика эстетических смыслов трагического обусловлена разным пониманием концепции жизни как общечеловеческой ценности, смерти и бессмертия. Правда, в разделявшемся большинством «общественников» выведении трагического и комического из общественного идеала прогрессивного социального развития все еще сказывалась приверженность советской эстетики марксистскому социологизму. Так, при всем новаторстве подхода, Ю.Б. Бореву все же не удалось полностью освободиться от ряда клише советского литературоведения. Например, о возможности преодоления трагического конфликта между обществом и личностью ее служением высоким общественным целям [Борев, 1961, с. 95–122]. Основу комического он также видел в объективном противоречии между личностью и «общественным идеалом», так как смех эмоционально выражает социальную критику

современного общества. Хотя к анализу комического Ю.Б. Борев подходит эстетически разнообразно, выявляя множество его модификаций (юмор, сатира, карнавал), но все же и здесь встречаются социально-пафосные сентенции о том, что эстетический идеал со временем демократизируется в ориентации на «вырастающее из современности коммунистическое завтра» [Борев, 1970, с. 149].

## Полемика между единомышленниками

Острота дискуссии «природников» и «общественников» постепенно снижалась по мере принятия эстетической аксиологии все большим числом исследователей. Но и между ее сторонниками было немало разногласий. Одним из центральных предметов споров стала проблема соотношения эстетического и художественного. Согласно точке зрения Л.Н. Столовича, Ю.Б. Борева, А.Ф. Еремеева, воплощение эстетических ценностей составляет сущность искусства как высшей формы эстетической деятельности. Но по мнению М.С. Кагана, такое понимание не учитывает уникальную функцию искусства как самосознания культуры. Он обосновывает значимость особой миссии искусства, выводя ее из структурной соорганизации познавательной, ценностно-ориентационной, преобразовательной и коммуникативной деятельности, и полагает, что все эти виды фокусируются и продуктивно преобразуются художественным творчеством в целостную систему отношений человека к миру, представляющую собой новую реальность. В ходе этой дискуссии наметился еще один аспект разногласий о том, существует ли эстетическая деятельность как особый вид. В отличие от многих сторонников деятельной трактовки эстетического, М.С. Каган считал, что эстетической деятельности как особого вида не существует, поскольку эстетическое пронизывает все виды человеческой практики и сознания, в которых выражение эстетических ценностей не является специальной целью, и только искусство, целенаправленно производящее принципиально новую реальность, можно считать особым видом человеческой деятельности [Каган, 1971; Каган, 1974]. Сегодня эта полемика может показаться несколько схоластичной, но тогда она велась ради утверждения универсальности эстетических ценностей, с одной стороны, и уникальной значимости искусства в производстве духовно-ценностных смыслов — с другой.



Разведение художественного и эстетического послужило впоследствии аргументом в пользу концепции, которую можно условно назвать «эстетика без искусства». Это произошло уже в XXI веке, когда эстетическое стали трактовать как чувственный опыт вне аксиологического наполнения. Радикализм этой концепции проявляется в сведении к нему всего предмета эстетики и устранению из него эстетической проблематики искусства. В определенном смысле аксиологическая эстетика шестидесятников давала косвенный повод для такого разворота, поскольку, отстаивая ценностно-смысловое содержание эстетического, «общественники» обделяли вниманием его чувственную составляющую. Если в исследованиях того времени М.С. Кагана описанию эмоционально-оценочной природы эстетического отношения отводилось хоть несколько страниц, то в работах этого периода Ю.Б. Борева об эстетической чувственности вообще не говорится. Отчасти из-за такого пробела образовалась лакуна между аксиологической эстетикой и эстетикой чувственного опыта. С сожалением можно отметить, что по этой причине современные эстетики почти не проявляют интереса к исследованиям шестидесятников, а это, в свою очередь, указывает на новый крен в понимании предмета эстетики, отступающий от всего исторического опыта эстетической мысли, обращенного к чувственно-сверхчувственной природе эстетического освоения мира.

## Системные принципы эстетического знания

Второе направление исследований, объединившее лидеров эстетики шестидесятых годов, — это методологические поиски оснований новой модели эстетики, осуществлявшиеся в русле разного понимания системности. Важную роль в разработке принципов методологии науки сыграли в эти годы исследования И.В. Блаубергом, В.Н. Садовским, Э.Г. Юдиным и др. проблем структурно-функциональной организации систем. Стремление привести в систему разные аспекты эстетического знания, представить многосложный состав эстетической проблематики в виде научно обоснованной целостности разделяли многие исследователи. Ю.Б. Борев считал, что современная эстетика должна утверждать себя прежде всего как наука, а это значит, что она должна «строиться на системе общих категорий, принципов, законов,

в основе которых принцип рассмотрения явлений, взятых в историческом развитии и в самом широком общественном значении, в их ценности для человечества» [Борев, 1969, с. 24]. Представителям новой модели эстетического знания было важно заявить о своем понимании в концептуально построенных современных учебниках, наиболее обобщенно излагающих системные принципы эстетики, поэтому в 1960-х — начале 1970-х годов учебники стали едва ли не основным форматом, представляющим широкой аудитории достижения современной отечественной эстетической мысли [Борев, 1965; Борев, 1969; Еремеев, 1969–1975; Еремеев, 1969; Каган, 1963; Каган, 1971]. Вместе с тем у разных авторов трактовки системной целостности эстетики существенно различались. Ю.Б. Борев и А.Ф. Еремеев понимали ее как комплекс гносеологических, а также прежде выпадавших из старой марксистско-ленинской парадигмы — аксиологических, онтологических, семиотических аспектов эстетической проблематики. Но по мнению М.С. Кагана, одного провозглашения системности как комплекса функций недостаточно и пора применять системный подход к самому системному подходу, то есть мыслить его «как организованное множество конкретных аспектов исследования, необходимых и достаточных для полноты характеристики изучаемых объектов и находящихся в определенной взаимосвязи и взаимодействии» [Каган, 1973, с. 34]. Этим принципам он следовал в своих работах начала 1970-х годов, прежде всего в «Морфологии искусства» и «Человеческой деятельности» [Каган, 1972; Каган, 1974].

Между тем, несмотря на общее стремление к системности, авторы по-прежнему следовали дихотомическому разделению структуры эстетики на философию эстетического и философию искусства. Каждый из этих разделов описывался разным комплексом категорий. Первый касался общих проблем природы эстетического и классических эстетических категорий: прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое; второй — как правило, наиболее объемный — касался проблем сущности и функций искусства, анализа художественного образа, творчества и восприятия, исторических форм искусства. Ю.Б. Борев посвятил искусству самый большой раздел своего учебника «Эстетика» 1960-х годов [Борев, 1969], в котором определил его сущность как форму общественного сознания и образного мышления, а также указал в ряду таких традиционно отмечаемых функций



искусства, как воспитание и познание, собственно эстетические функции воздействия, внушения, предсказания. В главе о художественном образе он показал ценностную дихотомию разных моделей художественной реальности: обобщенности и индивидуализации, рационального и иррационального, смыслового и сверхсмыслового, реального и ирреального, а кроме того, выявил жанровую обусловленность типов художественной концептуализации в романе, драме, стихах, фантастике [Борев, 1969]. Тем самым он раскрыл содержание внутрихудожественной детерминации, о которой раньше говорилось вскользь как об относительной самостоятельности искусства, без раскрытия ее содержания и механизмов действия. Впервые в советской эстетике Ю.Б. Борев, наряду с В.Д. Днепровым [Днепров, 1961], поставил проблему вариативности художественного мышления в XX веке, в том числе видов современного реализма. Несомненным достоинством учебника по эстетике Ю.Б. Борева, написанного не академичным, а живым, располагающим к диалогу языком, стало включение в него актуальных дискуссий 1960-х годов, в частности полемики вокруг книги Роже Гароди «О реализме без берегов» (1966), на первый взгляд расширяющей, а по сути сужающей горизонты искусства его трактовкой как мифотворчества. Ю.Б. Борев доказывает, что несмотря на историческое развитие содержаний реализма, его образный язык характеризуется следованием формам реальности, в отличие от таких форм художественного мышления, как классицизм или романтизм. Вместе с тем, когда Ю.Б. Борев объясняет разнообразие типов художественного мышления, опираясь на категорию «творческий метод», он все еще следует традиции, сложившейся сначала в советском литературоведении, а потом перешедшей в эстетику, согласно которой пара категорий «творческий метод и стиль» трактовалась в духе господствовавшего тогда гносеологического подхода к искусству. Творческий метод считался мировоззренческой основой художественного сознания, определяющей преобразование материала действительности в художественный язык, то есть методу отводилась главная роль в творчестве художественных смыслов, а стилю — вторичная функция проявления в формах художественных произведений мировоззренческих установок [Рыжкин, 1958; Теория литературы, 1962; Соколов, 1968]. Лишь немногие авторы настаивали на системном единстве смыслов и форм искусства, считая стиль

способом реализации концептуальной образно-эстетической направленности художественного сознания к восприятию [Днепров, 1961; Лихачев, 1967; Каган, 1971]. С окончанием главенства гносеологизма в отечественной эстетике категория «творческий метод» исчезла из эстетического дискурса, а «стиль» по-прежнему сохраняет значимость и категориальный статус при анализе языка культуры и искусства [Устюгова, 2006, с. 59–60]. Тенденцию движения от разделения формы и содержания к их интеграции можно проследить в эволюции эстетических взглядов Ю.Б. Борева. Если в его работах 1960-х годов категория «стиль» отсутствует, то в одном из последних изданий его «Эстетики» он не только вводит ее в категориальный аппарат эстетики, но и приходит к выводу, что стиль является порождающей художественной программой произведения, обеспечивающей единство духовных принципов отбора и сопряжения языковых единиц [Борев, 2002, с. 131–135].

## Итоги

Прослеживая главные векторы творческого пути советских эстетиков 1960-х годов, необходимо отметить, что в годы оттепели шестидесятники только начинали свою научную деятельность. В дальнейшем на протяжении десятилетий их взгляды развивались, преодолевая непоследовательность переходного периода на переломе мировоззренческих парадигм. Но основное направление их творческого поиска в исследовании гуманитарного содержания эстетики сохранялось, обогащаясь новыми идеями. Внутренняя логика их взглядов вела через исследование исторической динамики многообразия ценностных содержаний человеческого мира и рассмотрение форм эстетического и художественного освоения в системе культуры как пространстве интеграции смыслов, языков и механизмов всех аспектов человеческой деятельности. Таким образом, эстетика шестидесятых годов не только подготовила переход от аксиологической к культурологической эстетике во второй половине XX века, но и совершила прорыв к новой парадигме гуманитарного знания.

Значение вклада эстетики 1960-х годов не только историческое, оно оказывается вновь актуальным в современной борьбе идей в эстетике. В происходящем в XXI веке повороте эстетики в сторону



неопрагматизма и абсолютизации чувственного опыта возникает опасность исчезновения из нее аксиологической проблематики, а значит, ценностного содержания гуманистических основ эстетики. В таком контексте позиция шестидесятников и сегодня остается значимой в отстаивании фундаментальных оснований философской эстетики.

## Список литературы:


1 *Борев Ю.Б.* О комическом. М.: Искусство, 1957. 232 с.

2 *Борев Ю.Б.* Основные эстетические категории. М.: Высшая школа, 1960. 445 с.

3 *Борев Ю.Б.* О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. 391 с.

4 *Борев Ю.Б.* Четыре ахиллесовы пяты // Октябрь. 1961. № 3. С. 209–213.

5 *Борев Ю.Б.* Введение в эстетику. М.: Советский художник, 1965. 326 с.

6 *Борев Ю.Б.* Эстетика. М.: Политиздат, 1969. 350 с.

7 *Борев Ю.Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 269 с.

8 *Борев Ю.*Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

9 *Днепров В.Д.* Проблемы реализма. Л.: Советский писатель, 1961. 371 с.

10 *Еремеев А.Ф.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1–4. Свердловск: Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького, 1969–1975. Ч. 1. 1969. 150 с. Ч. 2–3. 1971. 358 с. Ч. 4. 1975. 270 с.

11 *Еремеев А.Ф.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1: Ценностно-познавательные основы художественного отражения. Свердловск: Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького, 1969. 150 с.

12 *Каган М.*С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1: Диалектика эстетических явлений. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1963. 132 с.

13 *Каган М.С.* Начала эстетики. М.: Искусство, 1964. 210 с.

14 *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд., расшир. и перераб. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. 766 с.

15 *Каган М.С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.

16 *Каган М.С.* О системном подходе к системному подходу // Философские науки. 1973. № 6. С. 34–42.

17 *Каган М.С.* Человеческая деятельность: Опыт системного анализа. М.: Политиздат, 1974. 328 с.

18 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 374 с.

19 *Рыжкин И.Я.* Стиль и реализм // Вопросы эстетики. Вып. 1. М.: Искусство, 1958. С. 250–297.

20 *Соколов А.Н.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 223 с.

21 *Столович Л.Н.* Эстетическое в действительности и в искусстве. М.: Госполитиздат, 1959. 250 с.

22 *Столович Л.Н.* Предмет эстетики. М.: Искусство, 1961. 114 с.

23 *Столович Л.Н.* Категория прекрасного и общественный идеал: Историко-проблемные очерки. М.: Искусство, 1969. 352 с.

24 *Столович Л.Н.* Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994. 464 с.

25 *Столович Л.*Н. Философия. Эстетика. Смех. СПб.; Тарту, 1999. 384 с.

26 Теория литературы: В 3 кн. / Редкол. Г.Л. Абрамович и др. Кн. 1: Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. 452 с.

27 *Устюгова Е.Н.* Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2006. 260 с.

28 *Устюгова Е.Н.* Системный подход в советской марксистской эстетике и философии культуры: творческая эволюция М.С. Кагана // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития: XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17–19 мая 2018 г. / Науч. ред. А.С. Запесоцкий. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 348–349.

## References:


1 Borev Yu.B. *O komicheskom* [About the Comic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 232 p. (In Russian)

2 Borev Yu.B. *Osnovnye ehsteticheskie kategorii* [Basic Aesthetic Categories]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1960. 445 p. (In Russian)

3 Borev Yu.B. *O tragicheskom* [About the Tragic]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1961. 391 p. (In Russian)

4 Borev Yu.B. Chetyre akhillesovy pyaty [Four Achilles' Heels]. *Oktyabr'*, 1961, no. 3, pp. 209–213. (In Russian)

5 Borev Yu.B. *Vvedenie v ehstetiku* [Introduction to Aesthetics]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1965. 326 p. (In Russian)

6 Borev Yu.B. *Ehstetika* [Aesthetics]. Moscow, Politizdat Publ., 1969. 350 p. (In Russian)

7 Borev Yu.B. *Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyaet cheloveka i utverzhdaet radost' bytiya* [The Comic, or About How Laughter Punishes the Imperfection of the World, Cleanses and Renews a Person and Confirms the Joy of Being]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 269 p. (In Russian)

8 Borev Yu.B. *Ehstetika* [Aesthetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 511 p. (In Russian)

9 Dneprov V.D. *Problemy realizma* [Problems of Realism]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1961. 371 p. (In Russian)

10 Eremeev A.F. *Lektsii po marksistsko-leninskoi ehstetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Parts 1–4. Sverdlovsk, Ural'skii gos. un-t im. A.M. Gor'kogo Publ., 1969–1975. Part 1. 1969. 150 p. Part 2–3. 1971. 358 p. Part 4. 1975. 270 p. (In Russian)

11 Eremeev A.F. *Lektsii po marksistsko-leninskoi ehstetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Part 1: Tsennostno-poznavatel'nye osnovy khudozhestvennogo otrazheniya [Value-cognitive Foundations of Artistic Reflection]. Sverdlovsk, Ural'skii gos. un-t im. A.M. Gor'kogo Publ., 1969. 150 p. (In Russian)

12 Kagan M.S. *Lektsii po marksistsko-leninskoi ehstetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Part 1: Dialektika ehsteticheskikh yavlenii [Dialectics of Aesthetic Phenomena]. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo universiteta Publ., 1963. 132 p. (In Russian)

13 Kagan M.S. *Nachala ehstetiki* [The Basics of Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 210 p. (In Russian)

14 Kagan M.S. *Lektsii po marksistsko-leninskoi ehstetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. 2nd ed., compl., rev. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo universiteta Publ., 1971. 766 p. (In Russian)

15 Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv* [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 440 p. (In Russian)

16 Kagan M.S. O sistemnom podkhode k sistemnomu podkhodu [On Systematic Approach to Systematic Approach]. *Filosofskie nauki*, 1973, no. 6, pp. 34–42. (In Russian)

17 Kagan M.S. *Chelovecheskaya deyatel'nost': Opyt sistemnogo analiza* [Human Activity: A Study on System Analysis]. Moscow, Politizdat Publ., 1974. 328 p. (In Russian)

18 Likhachev D.S. *Poehtika drevnerusskoi literatury* [Poetics of Ancient Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1967. 374 p. (In Russian)

19 Ryzhkin I.Ya. Stil' i realism [Style and Realism]. *Voprosy ehstetiki*, issue 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958, pp. 250–297. (In Russian)

20 Sokolov A.N. *Teoriya stilya* [Theory of Style]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 223 p. (In Russian)

21 Stolovich L.N. *Ehsteticheskoe v deistvitel'nosti i v iskusstve* [The Aesthetic in Reality and Art]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1959. 250 p. (In Russian)

22 Stolovich L.N. *Predmet ehstetiki* [The Subject of Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 114 p.

23 Stolovich L.N. *Kategoriya prekrasnogo i obshchestvennyi ideal: Istoriko-problemnye ocherki* [The Category of Beauty and the Social Ideal: Historical and Problematic Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 352 p. (In Russian)

24 Stolovich L.N. *Krasota. Dobro. Istina: Ocherk istorii ehsteticheskoi aksiologii* [Beauty. Goodness. Truth: Essay on the History of Aesthetic Axiology]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 464 p. (In Russian)

25 Stolovich L.N. *Filosofiya. Ehstetika. Smekh* [Philosophy. Aesthetics. Laughter]. St. Petersburg, Tartu, 1999. 384 p. (In Russian)

26 *Teoriya literatury: V 3 kn.* [Theory of Literature: In 3 books], ed. board G.L. Abramovich et al. Book 1: Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii: Obraz, metod, kharakter [The Main Problems in Historical Coverage: Image, Method, Character]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1962. 452 p. (In Russian)

27 Ustyugova E.N. *Stil' i kul'tura: Opyt postroeniya obshchei teorii stilya* [Style and Culture: A Study of Composition a General Theory of Style]. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2006. 260 p. (In Russian)

28 Ustyugova E.N. Sistemnyi podkhod v sovetskoi marsistskoi ehstetike i filosofii kul'tury: tvorcheskaya ehvolyutstiya M.S. Kagana [Systematic Approach in Soviet Marxist Aesthetics and Philosophy of Culture: The Creative Evolution of M.S. Kagan]. *Kontury budushchego v kontekste mirovogo kul'turnogo razvitiya: XVIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya, 17–19 maya 2018 g.* [Contours of the Future in the Context of World Cultural Development: 18th International Likhachev Scientific Readings, May 17–19, 2018], sc. ed. A.S. Zapesotsky. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2018, pp. 348–349. (In Russian)

УДК 14; 7.01
ББК 71; 87.8

**Марков Александр Викторович**
Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
ResearcherID: Q-7934-2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

**Штайн Оксана Александровна**
Кандидат философских наук, доцент, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19
ORCID ID: 0009-0004-1701-3147
ResearcherID: KQV-1280-2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

**Ключевые слова:** Гавагай, визуальная философия, неопределенность перевода, интерпретация, рецептивная эстетика, теория медиа, философия искусства, визуальное восприятие, смыслообразование, горизонт ожидания

Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна

# Визуальный Гавагай



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-84-105**

**Для цит.:** *Марков А.В., Штайн О.А.* Визуальный Гавагай // Художественная культура. 2026. № 1. С. 84–105. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-84-105.

**For cit.:** Markov A.V., Shtayn O.A. The Visual Gavagai. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 84–105. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-84-105. (In Russian)

**Markov Alexander V.**
D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000–0001–6874–1073
ResearcherID: Q-7934–2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

**Shtayn Oksana A.**
PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of Social Philosophy, Department of Philosophy, The First President of Russia B.N. Yeltsin Ural Federal University, 19 Mira Str., Ekaterinburg, 620002, Russia
ORCID ID: 0009–0004–1701–3147
ResearcherID: KQV-1280–2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

**Keywords:** Gavagai, visual philosophy, indeterminacy of translation, interpretation, receptive aesthetics, media theory, philosophy of art, visual perception, meaning-making, horizon of expectations

**Markov Alexander V., Shtayn Oksana A.**

The Visual Gavagai

**Аннотация.** Статья разрабатывает и вводит в научный оборот междисциплинарное понятие «визуальный Гавагай», расширяя знаменитый мысленный эксперимент У. Куайна о радикальной неопределенности перевода на сферу визуального восприятия и искусства. Предложенный концепт позволяет преодолеть традиционную для искусствоведения дихотомию между поиском имманентного авторского замысла и субъективной произвольностью интерпретации, утверждая онтологический статус неопределенности как фундаментального свойства самого произведения. Синтезируя методологический инструментарий Э. Гомбриха («схема и коррекция»), теорию медиа и рецептивную эстетику, а также обращаясь к спекулятивной философии А. Аванесяна, статья демонстрирует, как смысл рождается в процессе напряженного диалога между устойчивой структурой объекта и актом его восприятия. Детальный разбор интерпретационной многогранности «Медного всадника» А.С. Пушкина, выполненного Ю.Б. Боревым на переходе от структурализма к рецептивной эстетике, показывает, что целостность художественного мира конструируется вовне — в горизонте ожидания зрителя, который активно «чинит» свое понимание, подключая новые культурные коды. В конечном итоге, «визуальный Гавагай» предлагает новую исследовательскую оптику и этику восприятия, основанную на толерантности ко множественности смыслов и признании права произведения на собственную, нередуцируемую к человеческому пониманию агентность, что открывает новые перспективы для анализа как классического искусства, так и современных цифровых медиаландшафтов.



**Abstract.** This article develops and introduces into scholarly discourse the interdisciplinary concept of the ‘visual Gavagai’, extending Willard Van Orman Quine’s famous thought experiment on the radical indeterminacy of translation into the realm of visual perception and art. The proposed concept allows for transcending the traditional art-historical dichotomy between the search for an immanent authorial intention and the subjective arbitrariness of interpretation, instead affirming the ontological status of indeterminacy as a fundamental property of the artwork itself. By synthesizing the methodological frameworks of Ernst Gombrich (schema and correction), media theory, and receptive aesthetics, and by engaging with the speculative philosophy of Armen Avanessian, the article demonstrates how meaning emerges through a dynamic dialogue between the stable structure of the object and the act of its perception. A detailed analysis of the interpretative polyvalence of Alexander Pushkin’s *The Bronze Horseman*, as examined by Yuri Borev during his transition from structuralism to receptive aesthetics, reveals that the integrity of an artistic world is constructed externally — within the horizon of expectations of the beholder, who actively ‘mends’ their understanding by integrating new cultural codes. Ultimately, the visual Gavagai proposes a new research optic and an ethics of perception founded on a tolerance for the multiplicity of meanings and a recognition of the artwork’s right to its own agency, irreducible to human comprehension. This opens new perspectives for the analysis of both classical art and contemporary digital media landscapes.

## Введение

Мысленный эксперимент Уилларда Куайна (Willard Van Orman Quine, 1908–2000) [Куайн, 2000] осуществляет радикальный эпистемологичее ский сдвиг, помещая исследователя в позицию не привилегированного интерпретатора, а машины по обработке данных. В отличие от классических экспериментов о сознании (таких как «китайская комната» Дж. Сёрла или «комната Мэри» Ф. Джексона), где наблюдатель извне вопрошает о статусе Другого, «Гавагай» интериоризирует эту инаковость. Полевой лингвист Куайна лишен трансцендентальной гарантии; его взгляд — это не взгляд человека на автомат, но взгляд автомата, пытающегося стать человеком через дешифровку поведенческих паттернов. Субъект здесь оказывается тем самым черным ящиком, чье содержание проблематично. «Гавагай» интериоризирует проблему кибернетического черного ящика: лингвист сам оказывается в позиции дешифровщика, лишенного доступа к «прошивке» системы. Это не взгляд на интерфейс, а взгляд изнутри него, где единственной данностью являются входные и выходные сигналы. Куайн, таким образом, предвосхищает медиатеорию, заменяя философию сознания анализом протокола взаимодействия:

> Отметьте, что побудить к чему-то (prompt) в нашем смысле не означает добиться ответа (elicit). Добиться ответа «Evet» или «Yok» со стороны аборигена позволяет комбинация, состоящая из побуждающей к ответу стимуляции и настойчивого повторения вопроса «Гавагай?» [Куайн, 2000, с. 28].

Отметим в приведенной цитате слово *промпт* — собственно и полевой исследователь работает как нейросеть, образующая волевые повторения. Добиться ответа можно протоколом, то есть собственной архитектурой вопросов и ответов, но не самим изъявлением воли, которое будет слишком произвольным и идиосинкратичным для Куайна. Метод Куайна — это строгий бихевиористский протокол. Значение слова «Гавагай» не является ментальной сущностью или референциальной точкой, а представляет собой совокупность наблюдаемых диспозиций к реакции в ответ на конкретные сенсорные стимулы. Лингвист строит гипотезы, коррелируя звук с событием (появление кролика), но эта корреляция никогда не может быть верифицирована как единственно верная. Отсюда проистекает тезис о радикальной



неопределенности перевода: «Гавагай» с равным успехом может быть переведен как «кролик», «неотделимая часть кролика» или «временной отрезок кроличности». Референция оказывается не фиксированной, а реляционной, зависимой от всей сетки языковых конструкций.

Специфика куайновского бихевиоризма раскрывается в этом жесте устранения «ментального» как объяснительной категории. Единственным доступным эмпирическим основанием для лингвиста являются публично наблюдаемые стимулы и вербальные реакции туземца. Слово «Гавагай» не отсылает к некоей ментальной сущности или идее кролика в сознании носителя, но является условной реакцией на определенную конфигурацию сенсорных данных. Значение, таким образом, не предшествует коммуникации, а конституируется через нее в акте успешной поведенческой координации. Понимание оказывается не интуитивным схватыванием смысла, а практическим навыком корректного предсказания и употребления.

Таким образом, куайновский эксперимент выполняет критическую работу, размывая онтологическую границу между человеческим и машинным интеллектом. Если наше овладение языком есть по сути сложнейший процесс выработки условных реакций на основе статистических корреляций, то различие между человеком и искусственным агентом становится вопросом степени сложности, а не природы. «Гавагай» должен продемонстрировать, что иллюзия прямого доступа к значению — продукт успешной социальной адаптации, а не ее предпосылка, — поставив под сомнение саму возможность «приоритета» внутреннего опыта в каком-либо смысле.

## Материалы и методы

Основу методологического аппарата данного исследования составляет междисциплинарный концептуальный синтез, направленный на построение оригинальной теоретической модели — концепта «визуальный Гавагай». Работа выполнена в русле спекулятивной эстетики и философии искусства с привлечением инструментария аналитической философии, классического искусствоведения и теории медиа.

Основным методом исследования выступило философское моделирование, целью которого является создание продуктивного

концепта, способного описать и переописать устойчивые проблемы в философии искусства. В работе применялись:

— герменевтический анализ — для выявления множественности интерпретационных слоев в художественных произведениях;

— гипотетико-дедуктивный метод — для выдвижения концепта «визуальный Гавагай» в качестве объяснительной модели и проверки его эвристического потенциала на разнородном материале (от древнего искусства до цифровых интерфейсов);

— компаративный анализ — для сопоставления рассматриваемых в статье методологических подходов и выявления точек их продуктивной конвергенции.

Таким образом, методология работы заключается не в индуктивном обобщении эмпирических данных, а в трансдисциплинарной теоретической конструкции, призванной предложить новый язык для описания процесса смыслообразования, преодолевающий ограничения классического корреляционизма.

## Медийный Гавагай: от Яусса через Борева к медиатеории

Транспозиция эксперимента в визуальную сферу рождает «визуального Гавагая»: сложный, лишенный инструкции интерфейс (пульт, панель управления или, скажем, ритуальный объект в обряде). Пользователь лишен мануала; его единственный метод — эмпирическое взаимодействие, основанное на пробе и ошибке. Нажатие на кнопку (стимул) и получение сигнала (реакция) выстраиваются в поведенческий паттерн. Однако семантика иконки или индикатора остается принципиально неопределенной: мигающий значок может означать «готово», «ожидание» или «ошибку» — его значение конституируется не дизайнером, а в самом акте использования, через успешность или провал координации действий.

Рецептивная эстетика говорит нам, что наше восприятие интерфейса не безупречно (не чисто) [Кожанова, 2012]. Вы приходите к нему со своим «горизонтом ожидания»: вы видели другие пульты, программы, у вас есть опыт взаимодействия с миром [Михайлова, 2011]. Вы проецируете на неизвестный интерфейс метафоры из известных вам систем («это похоже на панель iTunes, значит, это может быть плеер»). Но сам интерфейс может эти ожидания подтверждать



или ломать, формируя новый горизонт понимания. Цельность интерфейса как «произведения» рождается именно в этом диалоге между вашим пред-пониманием и его ответами.

Обратимся к архитектурному «Гавагаю» — павильону Германии (1929) в Барселоне Миса ван дер Роэ. Его значение для современного зрителя радикально неопределенно. Является ли он воплощением утопического модернистского идеала — прозрачности, открытости, дематериализации? Или же, напротив, он читается как манифест холодной, отчужденной абстракции, предвещающей глобальный капиталистический ландшафт? Его минималистичный язык — мрамор, стекло, хром — оказывается идеально амбивалентным. Он не говорит, но лишь представляет себя для прочтения, и каждое поколение, в соответствии со своим «горизонтом ожидания» (по Х.Р. Яуссу), проецирует на него собственные страхи и надежды, связанные с модерностью, вынужденно достраивая недостающий контекст.

Именно здесь теория медиа и медиаэстетика [Загидуллина, 2022] проясняет куайновскую модель. По Г.М. Маклюэну [Маклюэн, 2003], медиа являются расширениями человека, но эти расширения становятся видимыми лишь в момент своего сбоя. Бесперебойно работающий интерфейс прозрачен; он становится «медиумом» в полном смысле лишь когда ломается, требуя от пользователя осознанного усилия по его «починке» [Грэхэм, Трифт, 2014; Зон-Ретель, 2016; Яковлева, 2025]. Эта «починка» и есть акт интерпретации, достраивания смысла. У Ф. Киттлера [Киттлер, 2009; Эрнст, 2010] эта идея обретает более жесткую форму: медиа — это не расширения, а дискурсивные сети, орудия-оружия, чья логика предписывает способы мышления. «Визуальный Гавагай» — это и есть момент столкновения с этой чужой, неочевидной логикой, которая не сообщает о себе прямо, а требует обратной разработки (reverse engineering) через наблюдение за ее функционированием и сбоями. Это соответствует и пониманию медиа как сущностного открытия сокрытого, на котором настаивает В.В. Савчук [Савчук, 2013, с. 39].

Возьмем кинетические скульптуры Жана Тэнгли (Jean Tinguely). Зритель видит не просто механизм, но хаотическое, на первый взгляд, движение металлических конструкций, их скрежет и саморазрушение. Первичная схема — «машина» — терпит крах, ибо машина предполагает порядок и утилитарную функцию. Зрителю

приходится выдвигать новые гипотезы: это ли пародия на индустриальный прогресс? Метафора тщетности человеческих усилий? Или же чистый акт самодостаточного движения? Значение рождается в акте наблюдения за крахом первоначальных ожиданий, в попытке нащупать новый код для описания этого «Гавагая» — абсурдного, но месмеризирующего жеста.

Вы осваиваете интерфейс методом проб и ошибок. Когда ваша гипотеза ломается, вы не отказываетесь от устройства. Вы «чините» свое сломанное понимание: «А, эта кнопка не “вкл.”, а “спящий режим”», — и нажимаете другую. Ваше восприятие и сам интерфейс — это не данность, а процесс, который требует активного достраивания, «склейки» его разрозненных сигналов в работающую модель. Интерфейс становится «медией», расширением вашего познания и действия, только когда вы научились с ним взаимодействовать, то есть когда вы вместе с ним сконструировали его смысл.

Процесс этой обратной разработки идеально описывается концепцией «горизонта ожидания» Ханса Роберта Яусса (Hans Robert Jauß, 1921–1997) [Турышева, 2012, с. 83]. Пользователь подходит к интерфейсу с пред-структурированным опытом (архивом известных ему GUI, культурных кодов). Интерфейс либо подтверждает эти ожидания, либо нарушает их. Его «инаковость» и есть мера его самостоятельности как медийного объекта. Так и в современных алгоритмах социальных сетей связность интерфейса (лайки, прокрутка, время просмотра) — это поведенческие реакции, на основе которых система строит гипотезы о значениях пользователя, а пользователь — о логике системы. Смысл платформы не задан изначально; он перформативно конструируется в этом цикле взаимного обучения и адаптации, оставаясь радикально неопределенным и текучим. Освоение «визуального Гавагая» — это диалог, в котором горизонт ожидания пользователя постоянно корректируется ответами системы, порождая новое, ситуативное понимание. Значение рождается не в дизайне и не в голове пользователя, а в зазоре между ними.

В сфере новых медиа классическим «Гавагаем» выступает инсталляция Кристиана Болтански (Christian Boltanski) «Архивы сердца» (с 2005). Темное помещение, мерцающий свет, бесконечно множащиеся на стеллажах жестяные коробки и навязчивый, гипнотический ритм биений сердца. Ни одна из схем — «музей», «склад», «мемориал» — не



является исчерпывающей. Зритель оказывается в ловушке между интимным и тотальным, между биологическим фактом и его символической универсализацией. Значение инсталляции не в ней самой, а в диалоге, который она инициирует: попытке зрителя «перевести» этот навязчивый ритм на язык собственной памяти и экзистенциальной тревоги, столкнувшись с радикальной неопределенностью — своим ли сердцем он слышит, или это уже голос Другого.

Юрий Борев (1925–2019) [Борев, 1981], отталкиваясь от структуралистского метода, преодолевает его ключевое ограничение — стремление замкнуть смысл произведения в сети его внутренних, имманентных отношений. Для него анализ структуры — не конечная цель, а необходимая отправная точка. Подлинная задача критика — показать, как эта внутренняя организация, эта «морфология» текста, трансцендирует саму себя, порождая качественно новый феномен: художественный мир как самостоятельную целостность. Этот мир не сводим к сумме своих частей и не является пассивным отражением реальности; он живет по собственным, имманентным ему законам. Ключевой тезис Борева заключается в том, что способность произведения визуализировать себя как независимый и самоценный мир и есть основа его исторической значимости.

Борев совершает поворот: смысл произведения не дан раз и навсегда, а генерируется в акте его восприятия. Внутренние структуры текста — это своего рода партитура, которая требует исполнения-прочтения. Однако это не релятивизм, где любая интерпретация равноценна. Целостность текста выступает как мощный регулятивный принцип, который направляет и ограничивает возможные прочтения, отсекая произвольные и неадекватные. Смысл рождается в диалектике между объективной структурой произведения и субъективным, но исторически обусловленным «горизонтом ожидания» реципиента. Эта автономия не означает отрыв от реальности; напротив, именно самостоятельность художественной вселенной, ее внутренняя логика и полнота позволяют ей вступить в диалог с эпохой на равных. Произведение становится соразмерным эпохе не потому, что прямо ее иллюстрирует, а потому, что сложностью и цельностью своего мира оно реагирует на вызовы времени, предлагая не готовые ответы, а целостную модель для осмысления действительности. Борев показывает, что поэма А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833) не содержит

единственной, раз и навсегда заданной идеи (апологетической или критической). Ее смысл рождается из напряжения и диалога внутренне присущих ей стилистических и смысловых полюсов: одического и бытового, величественного и трагикомического. Эта структурная сложность порождает «неопределенность перевода» (по Куайну), допуская несколько конкурирующих, но эмпирически обоснованных интерпретаций (государственническую, гуманистическую, трагическую). Целостность произведения — в его способности удерживать эту множественность.

«Медный всадник» как текст — это набор стимулов (слов, образов, ритмов). Но его смысл (его «Гавагай») не сидит в этих словах как в мешке. Он рождается в «горизонте восприятия» каждой новой эпохи. Для современника Пушкина «бунт Евгения» и «величие Петра» имели один набор значений (корреляций со стимулами эпохи). Для советского читателя — уже другие (бунт против самодержавия, но и величие государственности). Для нас сегодня — третьи (конфликт личности и имперской машины, экология против прогресса). Самостоятельность художественного мира поэмы — это и есть его способность вступать в новые диалоги, порождать новые, эмпирически адекватные (глубокие, убедительные) но не тождественные прошлым интерпретации. Каждая эпоха «достраивает» его своим уникальным опытом, «чиня» те смыслы, которые оказались сломаны временем.

Борев прямо указывает, что у поэмы нет одного-единственного «правильного» значения. Вместо этого он выявляет три конкурирующих гипотезы перевода, три возможных «словаря» для интерпретации «Гавагая»:

— «Классицистический словарь»: если читатель смотрит на поэму через призму идеологии абсолютизма, он видит одно: «Гавагай» = «государство важнее личности». Эта гипотеза эмпирически адекватна: в тексте есть образы величия Петра и ничтожества бунтаря Евгения.

— «Романтический словарь»: если читатель — разочарованный интеллигент последекабристской эпохи, он видит другое: «Гавагай» = «трагедия одинокой титанической личности (Петра), несущей и прогресс, и разрушение». Эта гипотеза тоже находит подтверждение в тексте.

— «Реалистический словарь» (глубинный слой, по Бореву): это и есть та гипотеза, которую предлагает сам Борев (и Пушкин, с его точки зрения). «Гавагай» = «государственность необходима, но она должна быть гуманизирована; личность и власть должны быть едины, а не противопоставлены».



Ключевой вывод таков: ни одна из этих интерпретаций не является ошибочной. Они равновозможны (как «кролик» или «неотделимая часть кролика» у Куайна), но их ценность и глубина различны. Борев утверждает, что реалистический словарь — наиболее полный и адекватный, так как он один способен объяснить всю сложность и противоречивость текста, а не только ее часть. Но смысл рождается не в самом наличии этих полюсов, а в напряжении между ними, в их взаимодействии. Читатель постоянно «переключается» между кодами, и именно в этом переключении, в этом диалоге стилей и рождается тот самый главный смысл — идея необходимости единства этих начал.

## Визуальный Гавагай: добавляем Гомбриха

Наша концепция «визуального Гавагая», восходящая к куайновскому мысленному эксперименту, находит неожиданное и глубокое подтверждение в трудах искусствоведа Эрнста Гомбриха (Ernst Hans Gombrich, 1909–2001). Если Куайн показал, что значение лингвистического знака конструируется в процессе поведенческого взаимодействия, то Гомбрих детально описал, как именно этот же процесс работает в визуальном восприятии. Его ключевая концепция «схемы и коррекции» (Schema and Correction) [Gombrich, 1975] является прямым аналогом метода полевого лингвиста: мы никогда не видим «невинным глазом», но всегда подходим к изображению с набором усвоенных заранее визуальных шаблонов, которые постоянно тестируем и корректируем в диалоге со стимулом.

Этот диалог и есть процесс перевода «визуального Гавагая». Рассматривая, например, пещерную живопись, мы сначала применяем к ней современную «схему» реалистического изображения («Гавагай = кролик»). Но странные знаки и контекст заставляют нас усомниться в адекватности этого перевода. Мы корректируем гипотезу, подключая новые схемы — ритуальную, магическую, символическую — ища ту, что наилучшим образом объяснит все элементы изображения без остатка. Этот процесс никогда не завершается, оставляя место для радикальной неопределенности визуальной интерпретации.

Вторую жизненно важную концепцию Гомбриха — «тюрьму стиля» (The Prison of Style) [Gombrich, 1960, p. 320] — можно понять как теорию «горизонта ожидания» для визуального искусства. Мы всегда смотрим на произведение прошлого через призму эстетических норм и оптики своей эпохи. Искусствовед XIX века, воспитанный на академизме, видел в византийской иконе лишь «неумение» рисовать, так как его схема не совпадала со схемой создания. Лишь сдвиг горизонта ожидания в XX веке позволил разработать новые схемы (обратная перспектива, символичность цвета), которые сделали византийский «Гавагай» переводимым и осмысленным. Здесь заявляет о себе мощная параллель с Юрием Боревым и его анализом «Медного всадника»; хотя сам Борев не уделял большого внимания трудам Гомбриха, в отличие от трудов Яусса и В. Изера, которые он хорошо проработал на момент написания книги о поэме Пушкина. Борев, по сути, описывает литературный эквивалент «тюрьмы стиля», показывая, как поэма Пушкина последовательно прочитывалась через схемы классицизма, романтизма и реализма. Каждая эпоха, со своим горизонтом ожидания, активировала в тексте разные смысловые пласты, выдвигая новые гипотезы перевода его ключевых образов-«Гавагаев» (Петр, Всадник, Евгений).

Автономия художественного мира, которую отстаивает Борев, с точки зрения механизма Гомбриха заключается именно в его способности провоцировать бесконечный процесс «схемы и коррекции». Великое произведение — это не тот «Гавагай», значение которого легко установить, а тот, который постоянно ускользает от окончательной интерпретации, заставляя каждое новое поколение зрителей и читателей заново корректировать свои схемы, чтобы его постичь. Его целостность — не в статичной структуре, а в энергетическом напряжении, порождаемом этой перманентной герменевтической работой.

Третья концепция Гомбриха — «Создание и соотнесение» (Making and Matching) [Gombrich, 1965] — идеально описывает прагматический, куайнианский аспект этого процесса. Художник не копирует реальность, а создает (making) изображение, используя и трансформируя существующие схемы своей культурной традиции. Зритель, в свою очередь, пытается соотнести (matching) созданное изображение со своим внутренним каталогом схем. Успех коммуникации зависит не от совпадения ментальных образов, а от успешности этого соотнесения в рамках конкретного культурного контекста. Именно в момент сбоя, когда matching не удается, и происходит «починка интерфейса», описанная в теории медиа. Столкнувшись с «визуальным Гавагаем» — будь то икона, авангардная картина или интерфейс, — мы не отбрасываем его, а начинаем активно достраивать свой аппарат восприятия, подключая новые культурные, исторические и теоретические «интерфейсы». Мы учимся видеть.

Таким образом, Гомбрих показывает, что восприятие искусства — это не пассивное принятие, а активное, творческое решение проблемы, абсолютно аналогичное попыткам лингвиста Куайна расшифровать чужой язык. И в том и в другом случае мы имеем дело лишь с поведенческими реакциями сложной системы (носителя языка / произведения искусства), на основе которых мы выстраиваем и проверяем гипотезы о ее внутренней логике.

## Устройство визуального Гавагая: добавляем Аванесяна

Если Куайн и Гомбрих показывают, как мы конструируем смысл, то Армен Аванесян (Armen Avanessian, род. 1973) помогает нам задаться вопросом: а что, если мир (или само произведение) уже и без нас полон «Гавагаев» — странных, нечеловеческих смыслов, которые лишь частично и искаженно нами воспринимаются? Подключение Аванесяна и его школы спекулятивной эстетики [Avanessian, 2013; Avanessian, 2015; Аванесян, 2019] позволяет радикально переосмыслить идею «визуального Гавагая», выводя ее из гносеологической плоскости (как мы познаем) в онтологическую (что существует независимо от нашего восприятия). Аванесян предлагает мыслить не в парадигме корреляционизма, где смысл всегда является результатом связи между человеком и миром, а выйти к идее не-человеческих, спекулятивных смыслов, которые уже имманентно присутствуют в самом объекте или медиуме. В этом ключе «визуальный Гавагай» — это уже не просто двусмысленность образа, который зритель должен разрешить, а фундаментальная характеристика самого произведения искусства как автономного объекта, обладающего собственной агентностью и нередуцируемой к человеческому пониманию логикой.

Если для Куайна «Гавагай» был проблемой перевода, а для Гомбриха — проблемой восприятия, основанного на схемах и коррекции, то

для Аванесяна «Гавагай» становится проблемой самой материальности знака и его нечеловеческой действенности. Речь идет не о том, что мы не можем понять замысел автора или контекст, а о том, что произведение искусства как бы говорит на собственном языке, который лишь опосредованно связан с человеческими интенциями. Это язык материи, композиции, техники, медиа — язык, который обращается не к нашему сознанию, а к чему-то в нас до- или вне-сознательному, к способности быть затронутым чем-то иным.

В этом смысле классический пример — икона или абстрактная живопись. Их смысл не сводится к репрезентации (изображение святого или геометрической фигуры), но заключается в их способности производить эффект, выходящий за рамки изображенного. Икона — это не портрет, а окно в иную реальность, чья действенность обусловлена ее материальностью: доской, яичной темперой, золотом, — то есть тем, что ускользает от чисто семантического прочтения. Абстракция В.В. Кандинского или К.С. Малевича — это не просто изображение линий и пятен, а попытка говорить на языке чистых форм, цветовых вибраций, композиционных напряжений — языке, который претендует на то, чтобы быть универсальным и в то же время глубоко чуждым обыденному опыту.

Ярчайшим «Гавагаем» в живописи тогда остается «Черный квадрат» (1915, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Казимира Малевича. Любая попытка навязать ему знакомую схему — «изображение геометрической фигуры», «икона», «обманка» — обречена на провал. Он систематически разрушает сам акт визуального опознания, провоцируя зрителя на выдвижение все новых метафизических и искусствоведческих гипотез. Его «гавагайность» — в абсолютной референциальной пустоте, которая становится экраном для проекции любого смысла: от нуля форм до иконы нового времени, от конца живописи до ее начала. Он не имеет значения, но является машиной по его производству, заставляя зрителя каждый раз заново изобретать язык для его описания. А в качестве перформативного «Гавагая» можно рассмотреть некоторые практики Марины Абрамович, например «В присутствии художника» (2010). Здесь «визуальный стимул» — это сама фигура художника, неподвижная и молчаливая. Процедура перформанса лишена нарратива, его значение целиком рождается из эмоциональной и телесной реакции зрителя, который вынужден



один на один корректировать свои схемы восприятия другого человека — от объекта наблюдения к субъекту взаимодействия, от артиста к медиуму. Этот «Гавагай» нельзя перевести вербально; его переводом становится аффект, молчаливая коммуникация, где значение оказывается не лингвистическим, а чисто прагматическим — оно в самом акте совместного присутствия. Таким образом, «визуальный Гавагай» оказывается не исключительным случаем, а парадигмой самого акта восприятия искусства, которое всегда требует от нас активного, творческого и по сути бесконечного акта перевода.

Такой подход позволяет перечитать и «Медного всадника» в духе Аванесяна. Поэма — не просто текст о конфликте личности и государства, но машина по производству аффектов, ритмов, образов, которые действуют на читателя помимо его воли и понимания. Медный всадник — это не символ, а *материальный агент*, который давит своей бронзовой тяжестью не только на Евгения, но и на язык поэмы, на ее ритм, на ее звучание. Его «Гавагай» — это не вопрос интерпретации, а вопрос непосредственного воздействия: он преследует, он возникает в видениях, он материализуется в самом тексте как нечто неотвратимое и вне-смысловое.

Таким образом, визуальный Гавагай в прочтении Аванесяна — это уже не образ, который нужно расшифровать, а сила, которая структурирует реальность произведения и наше восприятие помимо нашей воли. Задача критика или зрителя в этом случае — не найти единственно верный ключ, а проследить, как именно этот «Гавагай» действует, как он материализуется в медиуме, как он организует пространство и время произведения и как он затрагивает нас на уровне, который предшествует смыслу. Это смещает акцент с герменевтики (искусства интерпретации) на эстетику (искусство чувственного восприятия и аффекта), где произведение становится не текстом, а событием, и его смысл — не скрыт, а явлен в самой его материальной презентности.

## Выводы

Феномен «визуального Гавагая», наследуя эпистемологический скепсис куайновской неопределенности перевода, находит свое воплощение в поле визуального, где перцептивный акт неизбежно становится

герменевтическим. Мы оказываемся в позиции лингвиста-полевика, сталкиваясь с артефактом, чья семиотическая система изначально не дана. Его значение не раскрывается, но конструируется в процессе неустойчивого и всегда гипотетического соотнесения наблюдаемых стимулов с нашим внутренним каталогом «схем» (по Гомбриху). Мы рассмотрели пять таких визуальных «Гавагаев» из разных областей искусства, где радикальная неопределенность становится условием порождения смысла.

Синтез идей Куайна, Борева и Гомбриха позволяет сформулировать универсальный тезис: значение — будь то вербальное или визуальное, — это не свойство знака или изображения, а событие, происходящее в точке встречи устойчивой структуры произведения с исторически изменчивым аппаратом восприятия реципиента. Этот аппарат состоит из набора схем, которые постоянно корректируются в процессе диалога с «Гавагаем». Борев предлагает не просто теорию интерпретации, а эстетику целостности. Ценность великого произведения искусства — в его способности организовывать себя и свое восприятие в мощное, самостоятельное и динамичное целое. Это целое не навязывается читателю извне, а требует от него активного со-творчества, «достраивания» — но по тем строгим законам, которые заданы самой художественной структурой. Именно эта способность к самоорганизации в восприятии, к построению «воздушной громады» смысла и делает искусство инструментом познания, соразмерным сложности человеческого бытия.

Произведение искусства — это и есть сложный, исторически изменчивый интерфейс («визуальный Гавагай»), чье значение не закодировано в нем раз и навсегда. Как и куайновский термин, оно индуктивно осваивается каждой новой культурой, эпохой, зрителем, которые вступают с ним в диалог со своим горизонтом ожидания. «Медный всадник» Пушкина для современника, советского читателя и сегодняшнего интерпретатора — это три разных, но эмпирически адекватных «перевода». Акт интерпретации — это всегда акт «починки» сломанной прозрачности, установления работоспособного, но никогда не окончательного протокола взаимодействия с автономным миром произведения, что-то вроде фотографирования заведомо неживого [Гусарова, 2025], но в обратном направлении.



Введение понятия «визуальный Гавагай» служит мощным теоретическим инструментом, который позволяет преодолеть ограничения традиционного искусствоведения, застрявшего в дилемме между поиском единственно верного авторского замысла и субъективным произволом интерпретации. Это понятие онтологизирует саму неопределенность, переводя ее из разряда проблемы, которую необходимо разрешить, в статус фундаментального свойства произведения искусства. Таким образом, «визуальный Гавагай» становится не недостатком нашего восприятия, а ключевым условием возможности самого искусства как живого, открытого и вечно современного диалога между объектом и зрителем.

Обогащение методологии происходит за счет синтеза, который предлагает этот концепт. Он выступает в роли связующего звена между, казалось бы, разнородными подходами: герменевтической традицией (включая синтез Боревым рецептивной эстетики, структурализма и герменевтики), феноменологией восприятия (в лице Гомбриха), спекулятивно-ориентированной философией (в лице Аванесяна) и теорией медиа. «Визуальный Гавагай» демонстрирует, что *схема и коррекция, горизонт ожидания и не-человеческая агентность медиа* — это не взаимоисключающие, а взаимодополняющие модели описания одного и того же процесса: рождения смысла в точке напряженного взаимодействия между стабильной структурой и актом ее восприятия.

С практической точки зрения этот концепт наделяет критика и зрителя новой ролью. Они перестают быть пассивными дешифровщиками или потребителями готовых смыслов, превращаясь в активных со-исследователей и со-творцов произведения. Задача заключается не в том, чтобы докопаться до «истины», а как раз в том, чтобы проследить, как именно произведение генерирует множественные, зачастую противоречивые значения и какими средствами оно провоцирует нас на их построение. Это смещает фокус с вопроса «Что это значит?» на вопросы «Как это работает?» и «Что это со мной делает?». «Визуальный Гавагай» утверждает новую этику восприятия, основанную на толерантности к неопределенности и уважении к инаковости произведения. Он напоминает, что сила искусства заключается не в передаче готовых сообщений, а в его способности оставаться бесконечно загадочным, сопротивляясь окончательной

интерпретации и постоянно побуждая к новым попыткам диалога. Это делает каждый акт встречи с искусством уникальным событием, в котором не только рождается смысл произведения, но и обновляется сам воспринимающий субъект.



## Список литературы:


1 *Аванесян А.* Метафизика сегодня / Пер. с нем. В. Котелевской. М.: V-A-C Press, 2019. 108 с.

2 *Борев Ю.Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981. 400 с.

3 *Грэхэм С., Трифт Н.* Неисправность: ремонтировать, поддерживать работу и понимать / Пер. с англ. А.В. Маркова, А.А. Арустамовой // Неприкосновенный запас. 2014. № 2. С. 147–174.

4 *Гусарова К.О.* Между истиной и нелепостью: фотографии животных в контексте таксидермических практик рубежа XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2025. № 4. С. 105–124. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-4-105-124.

5 *Загидуллина М.В.* Контекст и медиаэстетика: возможности развития алгоритмов дискурс-анализа // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2022. Т. 41. № 4. С. 621–627.

6 *Зон-Ретель А.* Идеальные поломки / Пер. с нем. А.Я. Ярина. М.: Издательство Грюндриссе, 2016. 108 с.

7 *Киттлер Ф.* Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова при участии А. Маркова. М.: Логос; Гнозис, 2009. 272 с.

8 *Кожанова В.Ю.* Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2012. № 5. С. 97–107.

9 *Куайн У.В.О.* Слово и объект / Пер. с англ. А.З. Черняк, Т.А. Дмитриев. М.: Логос; Праксис, 2000. 386 с.

10 *Маклюэн Г.М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

11 *Михайлова М.В.* Классический текст как личное бытие // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 1. С. 257–271.

12 *Савчук В.В.* Медиафилософия: Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. 350 с.

13 *Турышева О.Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта; Наука, 2012. 160 с.

14 *Эрнст В.* Логос машины и его границы с понятием медиа / Пер. с нем. Б. Скуратова // Логос. 2010. № 1 (74). С. 193–206.

15 *Яковлева Л.Ю.* Архитектура как интерфейс: связь, разрыв, поломка // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2025. Т. 7. № 2. С. 236–252. https://doi.org/10.46539/gmd.v7i2.653.

16 *Avanessian A.* Cubist Unions: Robert Musil's Novella *The Perfecting of a Love* // The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. 2013. Vol. 88. № 1. P. 5–27. https://doi.org/10.1080/00168890.2013.756780.

17 *Avanessian A.* Irony and the Logic of Modernity. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 229 p.

18 *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, National Gallery of Art, Washington. [New York]: Pantheon Books, [1960]. 466 p.

19 *Gombrich E.H.* The Use of Art for the Study of Symbols // American Psychologist. 1965. Vol. 20. № 1. P. 34–50. https://doi.org/10.1037/h0021883.

20 *Gombrich E.H.* Review Lecture, Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences. 1975. Vol. 270. № 903. P. 119–149.

## References:


1 Avanessian A. *Metafizika segodnya* [Metaphysics Today], transl. from German V. Kotelevskaya. Moscow, V-A-C press Publ., 2019. 108 p. (In Russian)

2 Borev Yu.B. *Iskusstvo interpretatsii i otsenki: Opyt prochteniya "Mednogo vsadnika"* [The Art of Interpretation and Evaluation: An Experience of Reading *The Bronze Horseman*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 400 p. (In Russian)

3 Graham S., Thrift N. Neispravnost': remontirovat', podderzhivat' rabotu i ponimat' [Out of Order: Understanding Repair and Maintenance], transl. from English A.V. Markov, A.A. Arustamova. *Neprikosnovennyi zapas*, 2014, no. 2, pp. 147–174. (In Russian)

4 Gusarova K.O. Mezhdu istinoi i nelepost'yu: fotografii zhivotnykh v kontekste taksidermicheskikh praktik rubezha XIX–XX vv. [Between Truth and Absurdity: Animal Photography in the Context of Taxidermic Practices at the Turn of the 20th Century]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya*, 2025, no. 4, pp. 105–124. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-4-105-124. (In Russian)

5 Zagidullina M.V. Kontekst i mediaehstetika: vozmozhnosti razvitiya algoritmov diskurs-analiza [Context and Media Aesthetics: Opportunities for the Development of Discourse Analysis Algorithms]. *Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaniya*, 2022, vol. 41, no. 4, pp. 621–627. (In Russian)

6 Sohn-Rethel A. *Ideal'nye polomki* [Ideal Breakdowns], transl. from German A. Ya. Yarin. Moscow, Izdatel'stvo Gründrisse Publ., 2016. 108 p. (In Russian)

7 Kittler F. *Opticheskie media: Berlinskie lektsii 1999 g.* [Optical Media: Berlin Lectures 1999], transl. from German O. Nikiforov, B. Skuratov, A. Markov. Moscow, Logos Publ., Gnozis Publ., 2009. 272 p. (In Russian)

8 Kozhanova V.Yu. Kontsepty retseptivnoi ehstetiki v interpretativnoi paradigme mediateksta [Concepts of Receptive Aesthetics in the Interpretive Paradigm of Media Text]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika*, 2012, no. 5, pp. 97–107. (In Russian)

9 Quine W.V.O. *Slovo i ob'ekt* [Word and Object], transl. from English A.Z. Chernyak, T.A. Dmitriev. Moscow, Logos Publ., Praksis Publ., 2000. 386 p. (In Russian)

10 McLuhan H.M. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man], transl. from English V. Nikolaev, concl. article M. Vavilov. Moscow, Zhukovsky, KANON-press-TS Publ., Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russian)

11 Mikhailova M.V. Klassicheskii tekst kak lichnoe bytie [Classical Text as Personal Being]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 2011, vol. 12, no. 1, pp. 257–271. (In Russian)

12 Savchuk V.V. *Mediafilosofiya: Pristup real'nosti* [Media Philosophy: The Attack of Reality]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKHGA Publ., 2013. 350 p. (In Russian)

13 Turysheva O.N. *Teoriya i metodologiya zarubezhnogo literaturovedeniya* [Theory and Methodology of Foreign Literary Studies]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2012. 160 p. (In Russian)

14 Ernst W. Logos mashiny i ego granitsy s ponyatiem media [The Logos of the Machine and Its Borders with the Concept of Media], transl. from German B. Skuratov. *Logos*, 2010, no. 1 (74), pp. 193–206. (In Russian)

15 Yakovleva L.Yu. Arkhitektura kak interfeis: svyaz', razryv, polomka [Architecture as Interface: Connection, Disruption, Breakdown]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2025, vol. 7, no. 2, pp. 236–252. https://doi.org/10.46539/gmd.v7i2.653. (In Russian)

16 Avanessian A. Cubist Unions: Robert Musil's Novella *The Perfecting of a Love*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2013, vol. 88, no. 1, pp. 5–27. https://doi.org/10.1080/00168890.2013.756780.

17 Avanessian A. *Irony and the Logic of Modernity*. Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 229 p.

18 Gombrich E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, National Gallery of Art, Washington. [New York], Pantheon Books, [1960]. 466 p.

19 Gombrich E.H. The Use of Art for the Study of Symbols. *American Psychologist*, 1965, vol. 20, no. 1, pp. 34–50. https://doi.org/10.1037/h0021883.

20 Gombrich E.H. Review Lecture, Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 1975, vol. 270, no. 903, pp. 119–149.

УДК 75
ББК 85.103(2)

**Карпова Татьяна Львовна**
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125375, Россия,
Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0008-0532-1862
tlkarp@mail.ru
**Ключевые слова:** Виктор Русанов, живопись и графика 1970–2020-х, пейзажи Крыма, композиции с фигурами, творческий метод, ретроспективизм

Карпова Татьяна Львовна

# «Цветущая сложность». По следам выставки Виктора Русанова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-106-133

**Для цит.:** *Карпова Т.Л.* «Цветущая сложность». По следам выставки Виктора Русанова // Художественная культура. 2026. № 1. С. 106–133. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-106-133.

**For cit.:** Karpova T.L. 'Blossoming Complexity'. Following the Exhibition by Viktor Rusanov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 106–133. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-106-133. (In Russian)

**Karpova Tatyana L.**
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009–0008–0532–1862
tlkarp@mail.ru
**Keywords:** Viktor Rusanov, painting and graphics of the 1970s — 2020s, landscapes of Crimea, compositions with figures, artistic method, retrospectivism

**Karpova Tatyana L.**

'Blossoming Complexity'. Following the Exhibition by Viktor Rusanov

**Аннотация.** Статья посвящена расширенному рассмотрению творчества Виктора Николаевича Русанова (1950–2024) в связи с приуроченной к его 75-летию мемориальной выставкой (выставочный зал Московского союза художников, Москва, 14–25 октября 2025 года). Московский художник Виктор Русанов давно занимает достойное место в табеле о рангах отечественной живописи второй половины 1970-х — 2000-х годов. После окончания в 1969 году Рязанского художественного училища, в 1969–1975 годах он учился в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова у А.М. Грицая и Д.Д. Жилинского. Русанов — академик Российской академии художеств (2012), народный художник Российской Федерации (2022), профессор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова; его произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), а также в более чем 20 музеях России и ближнего зарубежья, в российских и европейских частных собраниях. Отдав дань в 1970-е ретроспективизму в духе Жилинского, в 1980–1990-е Русанов обретает новый сложный язык, синтезирующий новаторские открытия европейского и русского искусства конца XIX — первых десятилетий XX столетия.



**Abstract.** The article is devoted to an expanded review of the work of Viktor Nikolaevich Rusanov (1950–2024) in connection with the memorial exhibition dedicated to his 75th birthday (Exhibition Hall of the Moscow Union of Artists, Moscow, October 14–25, 2025). Moscow artist Viktor Rusanov has long held a prominent place in the hierarchy of Russian painting in the second half of the 1970s — 2000s. After graduating from the Ryazan Art School in 1969, he studied at the V.I. Surikov Moscow Art Institute under the guidance of A.M. Gritsay and D.D. Zhilinsky up to 1975. Rusanov was the Academician of the Russian Academy of Arts (2012), People's Artist of the Russian Federation (2022), and Professor at the V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute. His works are displayed in the State Tretyakov Gallery (Moscow), the State Russian Museum (St. Petersburg), more than 20 museums in Russia and neighboring countries, as well as in Russian and European private collections. After paying tribute to Zhilinsky's retrospective art in the 1970s, Rusanov developed a new, complex language in the 1980s and 1990s, synthesizing the innovative discoveries of the European and Russian art from the late 19th century to the early decades of the 20th century.

## Введение

Недавняя выставка Виктора Николаевича Русанова (1950–2024) в зале Московского союза художников на Кузнецком Мосту (Москва, 14–25 октября 2025 года) была приурочена к 75-летию со дня рождения художника[1]. К сожалению, она стала посмертной.

Виктор Русанов — значительное явление отечественной художественной культуры последней четверти XX столетия. Сейчас, после внезапного ухода из жизни, его творчество начинает открываться в полном объеме, возрастать в масштабе. Невольно вспоминается ахматовское: «Когда человек умирает, / Изменяются его портреты»[2].

Хотя выставку и не назовешь ретроспективой в полном смысле этого слова и построена она не по хронологическому принципу, все же экспозиция дает некоторое представление об основных этапах творчества художника и эволюции его авторского стиля на протяжении 45 лет.

Важнейшая часть эстетической программы Виктора Русанова, как и многих других мастеров, заявивших о себе в 1970–1980-е годы, — это возвращение к таким понятиям, как культура живописной поверхности, культура ремесла, художнического профессионализма, стремление на новом этапе истории заново открыть наследие искусства начала XX века, освободить живопись от навязчивой литературности, политической ангажированности.

Литературный кумир Русанова — Владимир Набоков, эталон стиля, совершенства формы и литературного языка. Его стихотворение 1953 года «Неправильные ямбы» сам художник поместил перед своей краткой биографией в каталоге выставки «Обитаемые острова» в Государственной Третьяковской галерее (Москва, 8 февраля — 15 марта 2006 года) [Обитаемые острова, 2006, с. 75][3]. В мастерской Русанова стояла всегда фотография Антона Чехова — еще одного ориентира и постоянного собеседника. А рядом можно было увидеть на первый взгляд неожиданный в этом контексте «шедевр» — открытку с «Портретом Генриха XVIII» Ганса Гольбейна Младшего[4] — также эталон «сделанности», достоверности портретной характеристики, абсолютного мастерства.

Живопись Русанова пропитана классической традицией, но не порабощена ею. Русанов не считал себя связанным со своими учителями нитями прямой преемственности. Он учился в музеях, самостоятельно вырабатывая свой стиль, синтезируя различные художественные импульсы. Александр Иванов и Григорий Сорока, М. Врубель и Н. Крымов, А. Дерен и П. Сезанн, М. Утрилло и М. Вламинк, А. Тулуз-Лотрек и П. Пикассо, средневековые витражи, русская икона[5], искусство древнего Египта и эпохи Возрождения — все это по-своему творчески освоенные художником миры. «Великие тени» мастеров прошлого порой чудятся за его холстами, их искусство напитало память художника, он свободно владеет огромным спектром ассоциаций и приемов. В его творчестве звучит полифония различных голосов, при этом он не цитирует, а именно сплавляет и интерпретирует ради создания новой формы. Но есть и существенное отличие от многих его современников — ему чужда ирония и игра с образами искусства прошлого. Так, рассуждая об истоках такого явления, как ретроспективизм в творчестве советских художников 1970–1980-х годов, К. Светляков связал его с присутствием в их сознании «воображаемого времени»: «…они хотя и бежали от реальности, но главным образом интересовались опытом существования в расширенном пространстве культуры и в большой истории, превосходящей человеческую жизнь» [Светляков, 2025, с. 230].

## Этапы творческого пути

Экспозиция выставки 2025 года открывается картиной «Утро» (1975, собрание семьи художника), которая напоминает своей многозначительностью и типажом героини образы Яна ван Эйка и представляет недавнего выпускника мастерской Дмитрия Жилинского. Но ничего

(1) На выставке было представлено около 100 работ художника от 1970-х до 2024 года.

(2) *Ахматова А.А.* Когда человек умирает...: 1940 // Culture.ru. URL: https://www.culture.ru/poems/10164/kogda-chelovek-umiraet (дата обращения 30.10.2025).

(3) Это же стихотворение поместила в качестве эпиграфа к своей статье о пейзажах Русанова Анна Ковалева-Милорадович [Ковалева-Милорадович, 2025, с. 20].

(4) 1536–1537, Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид.

(5) Русанов часто строит композиции, используя приемы обратной перспективы, развивая пространство не в глубину, а на зрителя, как в средневековом искусстве.

**Ил. 1.** Русанов В.Н. На прогулке. Автопортрет с друзьями. 1975. Холст, масло. 213×244 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 1.** Rusanov V.N. Out for a Walk. Self-Portrait with Friends. 1975. Oil on canvas. 213×244 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

**Ил. 2.** Русанов В.Н. Утро. 1975. Холст, масло. 107×75 см. Собрание семьи художника
**Fig. 2.** Rusanov V.N. Morning. 1975. Oil on canvas. 107×75 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 3.** Русанов В.Н. Игра. 1977. Холст, масло. 129×156 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 3.** Rusanov V.N. Game. 1977. Oil on canvas. 129×156 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

ученического в ней нет: с математической точностью выверенная композиция, острое колористическое решение, отобранные детали завязываются в тугой узел и сразу запоминаются. А далее одна за одной последуют картины, большинство из которых после показа на выставках сразу попадут в музеи: «Голуби» (1976, Ивановский областной художественный музей), «Тульский рынок» (1976, Тамбовская областная картинная галерея), «Закусочная в Мстиславле» (1991, собрание семьи художника), «В тире» (1977, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ). Данный ряд отчасти вдохновленных Питером Брейгелем и «малыми голландцами» картин продолжает «Игра» (1977) — недавнее приобретение Третьяковской галереи[6]. Несколько сумеречный зимний бессолнечный коло-

(6) В ГТГ также находится дипломная работа В.Н. Русанова «На прогулке. Автопортрет с друзьями» (1975).

рит картин жизни российской провинции вносит щемящую ноту: «Он вполне доходчиво показал страну и человека, которому неуютно жить. И они не в ладу с собой — страна и человек советский. Ничего страшного не происходит, но не избавиться от ощущения, что “тут что-то не так”. Собственно говоря, о том и свидетельствует хорошая, нелживая позднесоветская живопись в ее разных изводах и пластах» [Якимович, 2012, с. 1].

Виды Москвы Русанов писал крайне редко. Скорее он стремился укрыться от московских переполненных людьми и машинами улиц в стенах своего дома и мастерской. Он родился в Николаеве, детство провел в Туле, учился и жил в Москве, но москвичом по духу так и не стал. Любил и охотно писал русскую провинцию — Зарайск, Касимов, Переславль… В камерных пейзажах русских провинциальных городов нет лубочности и снисхождения, наоборот — они проникнуты глубокой симпатией. Один из характерных примеров — представленный на посмертной выставке медово-коричневый пейзаж «Весна. Зарайск» (1996, собрание семьи художника).

В 1979 году Виктор Русанов впервые побывал в Гурзуфе в Доме творчества имени К.А. Коровина[7]. С тех пор природа Крыма занимает особое место в его наследии. Встреча с ней стала поворотной, судьбоносной, приведшей к радикальной трансформации художественного языка и тематики творчества. Крым для Русанова — постоянный источник образов, вдохновляющая среда, его Эдем, как Таити для П. Гогена, Арль для В. Ван Гога, Прованс для П. Сезанна, Витебск для М. Шагала. Крым, как известно, — обетованная земля для многих русских живописцев: И. Айвазовского и Л. Лагорио, М. Волошина и К. Богаевского, здесь жили и работали К. Коровин и В. Поленов, В. Суриков и И. Левитан. У Русанова свой образ Крыма, ни на кого не похожий, равно далекий как от расхожих «открыточных» видов крымской природы, так и от эпических образов этой древней земли в лаконичных акварелях Волошина, пышных фантазиях Богаевского и от гедонистического импрессионизма Коровина. Он остро чувствует своеобразную прелесть прибрежных поселков, приютившихся на

(7) Дом Константина Коровина в Гурзуфе (вилла «Саламбо»), построенный по проекту художника в 1911 году, с 2024 — Дом-музей К.А. Коровина.



отрогах крымских гор, или роскошь крымских парков, в которых растут небывалые для жителя средней полосы деревья с плотной изумрудной зеленью. Избегая исхоженных троп, отвергая привычные мотивы крымской природы, Виктор Русанов писал Крым ночью, зимой под снегом, поздней осенью, оголившей деревья, или ранней весной, — лики Крыма, неведомые летним курортным посетителям крымских пляжей. В течение 30 лет каждый год художник проводил в Гурзуфе несколько месяцев, чтобы потом в своей московской мастерской вспоминать его узкие улочки, сбегающие к морю, старые дома с застекленными верандами, виноградники на склонах…

Природа Крыма вызывает у художника самые различные эмоциональные состояния, отливающиеся то в нежные, камерные работы, то в сложные крупноформатные композиции, то монументальные, лапидарные по форме холсты, такие как «Старая Ялта» (1997, собрание семьи художника), в которой просвечивает память о фресках Джотто или Пьеро Делла Франческа. Фрагмент старой Ялты увиден как часть древнего города. Она напоминает сказочные города-замки на средневековых миниатюрах или фресках раннего Возрождения. Это сходство усиливается трактовкой неба. Его цвет будто смыт, истаивает, съеденный временем[8]. А в картине «Весна в Гурзуфе. Портрет Чегелишвили» (1979, собрание семьи художника) итальянизированный Гурзуф стал фоном для портрета художника-современника и друга.

Картины, напоминающие витражи, передают ощущение драгоценности мира. Гранящие холст линии создают конструкцию, покоряющую своей логической стройностью и чистотой. Четкие линии кистевого рисунка образуют каркас, который заполняется цветом, словно излучающим свет. Цвет не скрывает линеарную конструкцию, оставляет ее обнаженной, читаемой. Композиционная логика в работах Русанова — одно из проявлений волевого, мужественного, активного начала, создающего эманацию сильного энергетического поля, исходящую от его холстов. Динамика линий и цветовых пятен транслирует эмоциональное напряжение образов природы. Так, в серии холстов, вдохновленных крымскими парками («В парке», 1991, собрание семьи

(8) А.К. Якимович назвал данное свойство работ В.Н. Русанова «монументальным фресково-гобеленным стилем» [Якимович, 2012, с. 1].

**Ил. 4.** Русанов В.Н. Старая Ялта. 1997. Холст, масло. 77×97 см. Собрание семьи художника
**Fig. 4.** Rusanov V.N. Old Yalta. 1997. Oil on canvas. 77×97 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 5.** Русанов В.Н. Весна в Гурзуфе. Портрет Чагелишвили. 1979. Холст, масло. 129×93 см. Собрание семьи художника
**Fig. 5.** Rusanov V.N. Spring in Gurzuf. Portrait of Chagelishvili. 1979. Oil on canvas. 129×93 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 6.** Русанов В.Н. В парке. 1991. Холст, масло. 110×130 см. Собрание семьи художника
**Fig. 6.** Rusanov V.N. In the Park. 1991. Oil on canvas. 110×130 cm. Collection of the artist's family

художника; «Крым. В парке», 1998, ГТГ), пространство уплощается, закрывается динамичным рисунком из ветвей и листьев. Художник извлекает максимально допустимый для него декоративный эффект из выбранного мотива, но останавливается у некой черты, избегая превращения картины в декоративное панно.

В «Пейзаже с акацией» (1990, собрание семьи художника) мы также видим приемы приближения к передней плоскости, увеличения и кадрирования элементов этого вдохновенного образа южной природы: природа, омытая только что прошедшим ливнем, сверкающая мокрыми крышами, изумрудной листвой акации, пронизанная рвущейся радостью бытия. Такая открытая радостная эмоция — редкость в эмоциональной вселенной Русанова.

Язык Русанова гибкий и разнообразный, он богат приемами и эффектами, которые вдумчиво выбираются для каждого замысла. Рядом с условной группой «витражных» холстов можно отметить ряд произведений, плотностью и интенсивностью цвета напоминающих композиции из тонких пластин полудрагоценных камней — малахита,

**Ил. 7.** Русанов В.Н. Пейзаж с акацией. 1990. Холст, масло. 73×91 см. Собрание семьи художника
**Fig. 7.** Rusanov V.N. Landscape with Acacia. 1990. Oil on canvas. 73×91 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 8.** Русанов В.Н. Пейзаж с сосной. 1992. Холст, масло. 100×73 см. Собрание семьи художника
**Fig. 8.** Rusanov V.N. Landscape with a Pine Tree. 1992. Oil on canvas. 100×73 cm. Collection of the artist's family



лазурита, яшмы, агата — в технике флорентийской мозаики, известной в Древнем Риме и возобновленной в эпоху Возрождения. Эта техника в Италии называется pietra dura (твердый камень) — живопись в камне, созданная на века. Уже отобранные мотивы крымской природы превращены в своего рода живописный аналог pietra dura: «Пейзаж с сосной» (1992, собрание семьи художника), «Пейзаж с синим небом» (2000, собрание семьи художника). За каждым из названных холстов стоит долгая вдумчивая работа: натурные впечатления кристаллизовались и подверглись огранке мастера.

Он стремится подчеркнуть, что перед нами — не слепок природы, а холст, картина, «вещь», — рядом приемов. Один из них — подтеки краски, которая словно стекает с кисти. Этот прием подчеркивает условность языка живописи художника конца XX — начала XXI столетия.

Русанов не боится обнажать элементы самóго художественного процесса. На многих холстах мы видим счищенные фигуры — их контуры проступают сквозь верхние слои краски. Фигуры убывают, маячат, как некие фантомы… Обычно такую картину мы видим на рентгенограммах, при исследовании холстов в инфракрасном свете, но Русанов намеренно обнажает сам процесс работы, художественно его осмысляет, превращает в один из своих приемов. Создается впечатление, будто мы присутствуем при работе художника над картиной, в которой он не может и не хочет поставить финальную точку, так как этот процесс невозможно завершить, как невозможно остановить течение жизни.

Социальные и возрастные контрасты заботят художника значительно менее, нежели красота линейных ритмов и самóй живописной поверхности. Цвет приглушен ради выявления линейного начала в картине «В Крыму» (1980–1981, собрание семьи художника). Стремясь к наиболее лаконичному и чистому решению, художник убирает лишнее, но оставляет след прежних композиций. На пути от графического эскиза к картине молодая женщина слева («мадонна» с младенцем на руках) волей художника явилась на холсте без ребенка. Справа предполагалась супружеская пара обывателей — гротескный контраст по отношению к героине в левой части полотна. Мужчина, первоначально обращенный к зрителю, затем на картине был повернут спиной, а потом вовсе исчез — от него остались лишь контуры

**Ил. 9.** Русанов В.Н. В Крыму. 1980–1981. Холст, масло. 125×140 см. Собрание семьи художника
**Fig. 9.** Rusanov V.N. In Crimea. 1980–1981. Oil on canvas. 125×140 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 10.** Русанов В.Н. На набережной (Весна). 1984. Холст, масло. 61×80 см. Собрание семьи художника
**Fig. 10.** Rusanov V.N. On the Embankment (Spring). 1984. Oil on canvas. 61×80 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 11.** Русанов В.Н. Пейзаж с черным небом. 1993. Холст, масло. 85×100 см. Собрание семьи художника
**Fig. 11.** Rusanov V.N. Landscape with a Black Sky. 1993. Oil on canvas. 85×100 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 12.** Русанов В.Н. Южная зима. 1994. Холст, масло. 100×120 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 12.** Rusanov V.N. Southern Winter. 1994. Oil on canvas. 100×120 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

фигуры со спины и шляпа. Художник передает ощущение динамики не только художественного процесса, но и самих фигур, у которых может оказаться удвоенное количество ног — таким приемом пользовались футуристы.

Нужно вглядеться в каждый раз новое сочетание приемов, чтобы испытать чувства восхищения и радости от соприкосновения с высочайшим мастерством художника. А этих приемов у него, как у каждого большого мастера, великое множество. Так, холсты самого протяженного периода (1980–2010-е) можно условно разделить на «темные» и «светлые». Темные писались на черной имприматуре, положенной поверх грунта (как правило, фабричного). «Светлые» — на светлых подложках под живопись (белых, жемчужно-серых, молочно-белых). Контрапункт «светлых» и «темных» холстов позволял извлекать разные эффекты. Марево жемчужно-серых оттенков передает туманную атмосферу весеннего дня в работе «На набережной (Весна)» (1984, собрание семьи художника). Создается впечатление, что это не холст, а тонкая вуаль или калька. Виктора Русанова отличает бережное отношение к поверхности холста. Тонкослойная матовая живопись просвечивает, вибрирует, создавая впечатление легкости, артистизма, утонченности.

«Черные» холсты — напротив, плотные по цвету. Работам Русанова присуща особая эстетика черного цвета. Художник извлекает из черного богатство возможностей — от таинственной глубины неба («Пейзаж с черным небом», 1992, собрание семьи художника) до эффектной декоративности черного рисунка воды («Причал», 1992, частное собрание, Москва).

Музыкальность — неотъемлемое качество работ художника. Богатство линейных ритмов, цветовых аккордов уподобляет его картины симфониям. Одна из них — большой пейзаж «Южная зима» (1994, ГТГ)[(9)], где природа предстает захваченной стихиями ветра и снега, которые на метафорическом плане ассоциируются с вечной борьбой хаоса и гармонии.

Рядом с полными внутреннего драматизма пейзажными «симфониями» сосуществуют идиллические картины южной природы,

(9) В 2024 году был подарен В.Н. Русановым в ГТГ.



излучающие безмятежный покой, — два разных полюса внутреннего мира художника. В пейзаже «Цветущая слива» (1992, частное собрание, Москва) общий теплый золотистый фон передает умиротворяющую тишину южного вечера. Многослойность живописи сообщает «перламутровый» эффект мерцания живописной поверхности.

Наряду с пейзажами, Русанов создавал «картины с фигурами»[(10)]: «Летний вечер» (1983–1984, ГТГ), «В ресторане» (1987, собрание семьи художника), «На скамейке» (1988, собрание семьи художника), «Мальчики на Москве-реке» (1994, собрание семьи художника), «В интерьере» (1993, собрание семьи художника), «Солнечный день» (1993, собрание семьи художника), «На Юге» (1992, собрание семьи художника) и др. Эти работы чаще участвовали в различных выставках и потому больше знакомы критикам и публике. «На Юге» — бесспорный шедевр, который еще займет свое место в музее, помещенный на афишу последней (посмертной) выставки, — вещь очень характерная. Люди на картинах художника, как правило, замкнуты, отстранены и неохотно допускают в свой мир посторонних. Порой, как на картине «На Юге», они напоминают древних идолов с острова Пасхи или африканскую скульптуру, дань увлечения которой отдали Пикассо и А. Модильяни в начале XX века. Кажется, что мы присутствуем при неком таинстве, как будто официантки не обслуживают посетителей в кафе на набережной, а совершают загадочные ритуальные действия, требующие максимальной серьезности. В связи с этим можно вспомнить имена русских и европейских живописцев, значимых для Русанова, в творчестве которых будничные моменты жизни становились значительными, сакральными — Я. Вермеера, Дерена, Сезанна, А. Венецианова, Сороку (одного из его самых любимых художников).

Еще одно впечатление остается при взгляде на череду кафе и парикмахерских на картинах Русанова: посетители, может быть, наивно думают, что они здесь главные, но нет — именно бесшумным и молчаливым официанткам с подносами и парикмахерам с острыми ножницами принадлежат тайные власть и знание. Люди словно «впаяны» в кристаллы фона. Единые ритмы пронизывают бытие

(10) Художник избегал развернутых сюжетов и жанровой определенности.

**Ил. 13.** Русанов В.Н. На Юге. 1992. Холст, масло. 130×100 см. Собрание семьи художника
**Fig. 13.** Rusanov V.N. In the South. 1992. Oil on canvas. 130×100 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 14.** Русанов В.Н. В интерьере. 1993. Холст, масло. 100×120 см. Собрание семьи художника
**Fig. 14.** Rusanov V.N. In the Interior. 1993. Oil on canvas. 100×120 cm. Collection of the artist's family



людей и бытие природы. Человек присутствует в этом мире, но не он его ось.

«Картинам с фигурами» Виктора Русанова трудно подобрать жанровое определение. Они не вписываются в рамки бытового жанра, так как изображенные люди — вне быта[(11)]. Люди за столом в интерьере, в лодке, на берегу реки, в кафе — изображены не действующими, а предстоящими. Это ощущение значительности и праздничной торжественности, казалось бы, будничных моментов жизни, некоего таинства, таящегося в повседневности, — свидетельство присутствия Божественного замысла во всем, вызывает широкий спектр ассоциаций: от «Празднества свадебного договора» (1777, ГТГ) Михаила Шибанова до «Субботы» Андре Дерена (1913, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва).

В основе многих работ Русанова — две фигуры в интерьере или за столом в ресторане на набережной у моря. Их молчаливое соприсутствие или оживленный диалог становятся основой композиции и настроения. Очень часто моделями художника являлись самые близкие люди — жена Татьяна и дочь Ксения. Их черты узнаются во множестве холстов: «В интерьере» (1993, собрание семьи художника), «Composition» (1990–1998, собрание семьи художника), «Купальщицы» (1995, собрание семьи художника), «Воскресный день» (2020, собрание семьи художника), «В мастерской художника» (2020, собрание семьи художника), «В сентябре» (2019, ГТГ)... Если Крым — это «Эдем» художника, то семья — его «Церковь». Изображения жены и дочери при всей сдержанной личной интонации автора и нейтральности названий открывают бережное, любовное, трепетное и восхищенное отношение к своим постоянным моделям, между которыми существует прочная духовная и душевная связь. Их присутствие одухотворяет интерьер московской квартиры или мастерской — двух сакральных

(11) Как уже отмечалось, в творчестве Русанова немного картин с социальным подтекстом и оценочными суждениями. Симптоматично, тем не менее, что годы перестройки побудили его к критическому высказыванию об этом времени рождения «свободного рынка», от которого художник старался дистанцироваться, находя вдохновение и утешение в музеях, природе, творчестве, семье. «На скамейке» (1988, собрание семьи художника), «В ресторане» (1997, собрание семьи художника) — отражение настроений и типажей перестроечных лет: размалеванные женские лица, «голодные» напряженные взгляды, вульгарность и дешевый шик.

пространств, тщательно оберегаемых от глаз посторонних и равнодушных. В картине «Воскресный день» у каждой героини свое психологическое поле, но эта отдельность не означает отчужденность, скорее уважение к границам друг друга и комфорт совместного проживания каждого дня.

Среди картин «с фигурами» и пейзажей есть группа работ, которые сам художник называл картинами «с воздухом» («У моря», 2007, собрание семьи художника; «Весна», 2000, собрание семьи художника, и др.), — он может быть утренним прозрачным и холодным, или вечерним плотным и теплым, как на картине «Разговор» (2020, собрание семьи художника). Можно заметить, что работы начала 2020-х годов — более открытые эмоционально, в них нет уже суровой отстраненности 1980–1990-х. Художник деликатно приближается к миру своих героинь, вслушиваясь в разговоры подруг за столиком кафе.

Интересно, что в начале 2020-х Виктор Русанов много работает в графических техниках и принимает участие в выставках графики[12]. Графика начинает приобретать в его творчестве отчетливую самостоятельную роль[13]. В графических листах этого времени, сложных и многофигурных, происходит возвращение к сюжету и нарративу, на новом уровне восприятия жизни и уровне мастерства художник словно заново проживает картины провинциального бытия, которые волновали его в 1970-е — начале 1980-х. Графические листы самоценны сами по себе, но это и «протокартины». По некоторым рисункам этой серии Русанов сделал живописные композиции,[14] сохраняя в них выработанные в графике особенности: активную роль белого фона, обнаженные контуры рисунка, прозрачность живописных слоев, нервный ритм охристых пятен, не совпадающих с черным рисунком[15].

(12) Одни из последних — выставка «На бумаге» (Кузнецкий Мост, 20, Москва, 2024) и «С чистого листа» (Кузнецкий Мост, 11, Москва, 2024), где были показаны листы из серии «Село Купанское» (2023–2024).

(13) На посмертной выставке 2025 года в Москве (Кузнецкий Мост, 20) был большой графический раздел.

(14) Вероятно, художник планировал перевести в живописный формат и другие рисунки серии «Село Купанское».

(15) В частности, рисунок «Рыночный день» стал основой для живописного варианта (2023, собрание семьи художника).

**Ил. 15.** Русанов В.Н. Воскресный день. 2020. Холст, масло. 130,5×100,5 см. Собрание семьи художника
**Fig. 15.** Rusanov V.N. Sunday. 2020. Oil on canvas. 130.5×100.5 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 16.** Русанов В.Н. У моря. 2007. Холст, масло. 120×140 см. Собрание семьи художника
**Fig. 16.** Rusanov V.N. By the Sea. 2007. Oil on canvas. 120×140 cm. Collection of the artist's family

**Ил. 17.** Русанов В.Н. Разговор. 2020. Холст, масло. 120×150 см. Собрание семьи художника
**Fig. 17.** Rusanov V.N. Conversation. 2020. Oil on canvas. 120×150 cm. Collection of the artist's family

В таких листах, как многофигурные, композиционно выверенные рисунки «Драка» (2023, ГТГ), «Рыночный день» (2023, ГТГ) и др., заложено картинное начало. Некоторые из них густо населены людьми и животными. На основе этих рисунков могли появиться и живописные работы в новой «третьей манере» Русанова, но болезнь оборвала логику этого процесса.

В серии поздних рисунков есть свой «контрапункт» — горизонтальных и вертикальных форматов. К последним относится рисунок «На мосту» (2024, ГТГ). По центру листа изображен висящий над рекой длинный шаткий мост, на котором умещается довольно много жителей села Купанское. Хаотичные пятна акварели создают ощущение движения, отдельной космической жизни высокого неба. А внизу под ним идет своя мирская суета: люди беседуют, курят, смотрят на течение реки, удят рыбу, катаются на лодках… Легкие динамичные движения мягкой акварельной кисти, быстрые тонкие линии пера точны и артистичны. Истаивающее на глазах изображение словно растворяется в молочной световоздушной атмосфере. Имел ли в виду художник философский подтекст — шаткий мост над рекой как движение к Неизбежному? Трудно ответить утвердительно. Но



**Ил. 18.** Русанов В.Н. Рыночный день. Из серии «Село Купанское». 2023. Картон, тушь, перо, акварель. 50×39,3 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 18.** Rusanov V.N. Market Day. From the series *The Village of Kupanskoye*. 2023. Cardboard, ink, pen, watercolour. 50×39.3 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

**Ил. 19.** Русанов В.Н. Драка. Из серии «Село Купанское». 2023. Картон, тушь, перо, акварель. 39×50 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 19.** Rusanov V.N. The Fight. From the series *The Village of Kupanskoye*. 2023. Cardboard, ink, pen, watercolour. 39×50 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

**Ил. 20.** Русанов В.Н. На мосту. Из серии «Село Купанское». 2024. Картон, тушь, перо, акварель. 50×39,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва
**Fig. 20.** Rusanov V.N. On the Bridge. From the series *The Village of Kupanskoye*. 2024. Cardboard, ink, pen, watercolour. 50×39.5 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

преждевременный уход из жизни неизбежно бросает отсвет на его последние работы.

## Заключение

Ныне художники поколения 1970–1980-х годов уже стали классиками искусства и нуждаются не столько в групповом, сколько в индивидуальном подходе к каждому мастеру. Постоянно участвуя в общих выставках с Натальей Нестеровой и Татьяной Назаренко, Ольгой Булгаковой и Александром Ситниковым, Иваном Лубенниковым, Русанов не вполне совпадает с контурами этой, впрочем достаточно условной, группы. В его работах практически нет литературности, театральности, игры с символами и аллегориями — характерных примет стиля этого поколения. Может быть, поэтому уникальные



индивидуальные свойства живописи Русанова не были до конца поняты и восприняты. О Викторе Русанове искусствоведы писали мало и пока не нашли достаточно адекватных подходов к его наследию. Возможно, это дело недалекого будущего. Нужна большая монографическая выставка, где будут представлены произведения всех трех периодов творчества Русанова и объемный альбом-каталог.

Немного найдется сегодня художников, чьи произведения не поражали бы остроумием сюжета, экстравагантностью формы, а провоцировали бы на разговор об исконных качествах самой живописи. Творчеству Виктора Русанова присуще такое свойство, как объемность, многослойность — результат долгой вдумчивой работы над каждым холстом. Каждый раз его картины воспринимаются по-новому, к ним хочется возвращаться снова и снова, заложенное в его работах богатство возможностей постепенно раскрывается внимательному и чуткому к выразительным особенностям живописи зрителю.

## Источник:

1 *Якимович А.К.* Миф и реальность Виктора Русанова: Аннотация к персональной выставке в залах Российской академии художеств, Пречистенка, 21, 15 мая — 3 июня 2012 года // Архив семьи В.Н. Русанова. 2012. С. 1–2.

## Список литературы:

2 *Ковалева-Милорадович А.* Метафоры Виктора Русанова // Юный художник. 2025. № 6. С. 20–22.

3 Обитаемые острова: Живопись, скульптура конца XX — начала XXI века: К 150-летию Государственной Третьяковской галереи: Альбом-каталог / Ред. Л. Марц. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2006. 120 с.

4 *Светляков К.* Советская культура: От большого стиля до первых рейвов. М.: МИФ, 2025. 304 с.

5 *Якимович А.К.* Искусство новой России // Обитаемые острова: Живопись, скульптура конца XX — начала XXI века: К 150-летию Государственной Третьяковской галереи: Альбом-каталог / Ред. Л. Марц. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2006. С. 18–21.



## Source:

1 Yakimovich A.K. Mif i real'nost' Viktora Rusanova: Annotatsiya k personal'noi vystavke v zalakh Rossiiskoi akademii khudozhestv, Prechistenka, 21, 15 maya — 3 iyunya 2012 goda. [The Myth and Reality of Viktor Rusanov: Abstract for a Personal Exhibition in the Halls of the Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, May 15 — June 3, 2012]. *Arkhiv sem'i V.N. Rusanova* [V.N. Rusanov's Family Archive], 2012, pp. 1–2. (In Russian)

## References:

2 Kovaleva-Miloradovich A. Metafory Viktora Rusanova [Metaphors by Viktor Rusanov]. *Yunyi khudozhnik*, 2025, no. 6, pp. 20–22. (In Russian)

3 *Obitaemye ostrova: Zhivopis', skul'ptura kontsa XX — nachala XXI veka: K 150-letiyu Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei: Al'bom-katalog* [Inhabited Islands: Painting and Sculpture of the Late 20th and Early 21st Century: Dedicated to the 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery: Album-Catalogue], ed. L. Marts. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2006. 120 p. (In Russian)

4 Svetlyakov K. *Sovetskaya kul'tura: Ot bol'shogo stilya do pervykh reivov* [Soviet Culture: From Big Style to the First Raves]. Moscow, MIF Publ., 2025. 304 p. (In Russian)

5 Yakimovich A.K. Iskusstvo novoi Rossii [The Art of New Russia]. *Obitaemye ostrova: Zhivopis', skul'ptura kontsa XX — nachala XXI veka: K 150-letiyu Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei: Al'bom-katalog* [Inhabited Islands: Painting and Sculpture of the Late 20th and Early 21st Century: Dedicated to the 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery: Album-Catalogue], ed. L. Marts. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2006, pp. 18–21. (In Russian)

УДК 77.04
ББК 85.16

**Шик Ида Александровна**
Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6; начальник научно-выставочного отдела, Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», 188800, Россия, Ленинградская обл., Выборг, Парк Монрепо, 1
ORCID ID: 0000–0002–7953–6283
ResearcherID: JBS-7460–2023
ida.shik@bk.ru
**Ключевые слова:** российская фотография конца XX века, экспериментальная фотография, парк Монрепо, Выборг, Владимир Поздняков

Шик Ида Александровна

# Владимир Поздняков. Медитации о Монрепо



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-134-165

**Для цит.:** *Шик И.А.* Владимир Поздняков. Медитации о Монрепо // Художественная культура. 2026. № 1. С. 134–165. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-134-165.

**For cit.:** Shik I.A. Vladimir Pozdnyakov. Meditations on Monrepos. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 134–165. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-134-165. (In Russian)

**Shik Ida A.**
PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia; Chief of Scientific and Exhibition Department, the State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, 1 Monrepos Park, Vyborg, Leningrad Region, 188800, Russia
ORCID ID: 0000–0002–7953–6283
ResearcherID: JBS-7460–2023
ida.shik@bk.ru
**Keywords:** Russian photography of the late 20th century, experimental photography, Monrepos Park, Vyborg, Vladimir Pozdnyakov

**Shik Ida A.**

Vladimir Pozdnyakov. Meditations on Monrepos

**Аннотация.** В статье выявляются художественные особенности серии фотографий «Медитации о Монрепо» выборгского фотографа Владимира Позднякова (1956–2007) в контексте традиций репрезентации парка Монрепо в фотоискусстве XIX–XX веков. Несмотря на интерес к проблеме «фотографии в Монрепо», его творческое наследие пока не становилось темой подробного исследования. Автор подчеркивает, что «Медитации о Монрепо» — одна из самых ярких и интересных страниц в фотолетописи парка. В диалоге с мастерами XIX — начала XX века Поздняков выступает как полноценный участник, работая в неповторимом авторском стиле. С фотографией предшествующего периода его сближает выбор объектов и мотивов, отсылки к известным работам, а также стремление создать поэтическую атмосферу, близкую старинной фотографии. Кроме того, фотограф использует модернистские техники и приемы, которые позволяют ему значительно разнообразить визуальный язык репрезентации парка Монрепо в фотографии. Фотографии Позднякова, представляющие один и тот же исходный мотив, совершенно различны по своему художественному образу благодаря времени года, выбору расстояния до объекта съемки, композиции, свету, степени резкости. Он активно задействует как оптическое, так и тактильное зрение: оптические эффекты сочетаются у фотографа с тактильным разнообразием фактуры объектов и самих снимков. Предложенная фотографом «авторская версия стиля ретро» может одновременно рассматриваться и как продолжение традиций мастеров XIX — начала XX века, и как органичная часть творческих поисков отечественной фотографии конца XX века.



**Abstract.** In the article, the researcher reveals the artistic features of the photographic series *Meditations on Monrepos* by the Vyborg photographer Vladimir Pozdnyakov (1956–2007) in the context of the traditions of representing the Monrepos Park in the 19th — 20th-centuries photography. Despite interest in photography in Monrepos, Pozdnyakov's creative legacy has not yet become the subject of a detailed study. The author emphasizes that the *Meditations on Monrepos* series is one of the most striking and interesting pages in the photo chronicle of the park. In the dialogue with the masters of the 19th — early 20th centuries, Pozdnyakov acted as a full-fledged participant working in his unique creative style. He featured the same themes and motifs as photographers of the previous period, made references to their famous works, and aimed to create a poetic atmosphere close to that of the old photography. In addition, the photographer used modernist techniques and methods that allowed him to significantly diversify the visual language of the Monrepos Park interpretation in photography. Pozdnyakov's photographs representing the same initial motif were completely different in their artistic image due to the season, the choice of distance to the subject, composition, light, and degree of sharpness. The photographer actively used both optic and haptic vision: he combined optical effects with the tactile variety of texture of objects and the photographs themselves. The researcher concludes that the 'author's version of the retro style' proposed by the photographer can be considered both as a continuation of the traditions of the 19th — the early 20th centuries masters, and as an integral part of the creative searches of the Russian photography of the late 20th century.

## Введение

Владимир Алексеевич Поздняков — выборгский фотограф, много лет снимавший парк Монрепо. Он родился 1 марта 1956 года в Ашхабаде в семье советского офицера. Они жили в Германии, потом в Новгородской области, где по окончании Ленинградского института культуры (1980, специальность — руководитель самодеятельной кинофотостудии) Владимир Поздняков был методистом областного фольклорного центра и фотографом в местном музее деревянного зодчества. С 1983 года он работал фотографом в ЦПКиО имени М.И. Калинина. С 1993 года возглавлял фотолабораторию музея-заповедника «Парк Монрепо». Он снимал парк, праздники, всевозможные международные мероприятия. Его снимки часто печатались в газетах «Выборгский коммунист», «Выборг» и Karjala, а также в журнале Laatokan Seutu [Личное дело, л. 34–35; Набатова, 2018].

Владимир Поздняков был участником и призером республиканских и региональных фотовыставок. Кроме того, в Выборгском замке, в Монрепо и в библиотеке Алвара Аалто прошла его персональная выставка «Медитации о Монрепо (Ретрофотография 90-х годов)» (1998) [Бородатая, 1998, с. 2; Поздняков, 1998, с. 4].

В коллекции музея-заповедника «Парк Монрепо» хранится более 400 фотографий и негативы Владимира Позднякова. В их числе — фотографии из проекта «Медитации о Монрепо. Ретрофотография 90-х годов», созданные в 1980–1990-е годы.

Медитация (от лат. meditatio — размышление) — «интенсивное, проникающее вглубь размышление, погружение умом в предмет, идею и прочее, достигаемое путем сосредоточения на одном объекте и устранения всех факторов, рассеивающих внимание, как внешних (звук, свет), так и внутренних (физическое, эмоциональное и другое напряжение). Прием психической тренировки, принимающий различные формы в зависимости от культурно-исторического окружения. Восточный тип медитации, явленный всеми формами йоги в Индии, даосизмом в Китае, предполагает религиозно-мистическое растворение индивидуального сознания в безличностном, океаноподобном абсолюте… Другое религиозно-мистическое направление медитации, культивировавшееся христианством, трактовало ее как слияние двух личностей — человеческой и божественной. В XX веке методики медитации разрабатывались в некоторых школах психоанализа» [Словарь, 1998].

Парк Монрепо с его умиротворяющей, почти гипнотической атмосферой служит идеальным объектом для медитации, настраивая на созерцательный лад и способствуя философским размышлениям. Серия Владимира Позднякова «Медитации о Монрепо. Ретрофотография 90-х годов»[(1)] предлагает зрителю глубоко погрузиться в эту чарующую атмосферу. «Свое восприятие Монрепо как таинства, как поэзии природы автор сумел передать с помощью фотообъектива. Для этого мало щелкнуть затвором фотоаппарата. Необходимо доскональное владение техникой фотографии. Но это уже секреты ремесла. А нестандартное, опоэтизированное видение снимаемого объекта — это дар художника» [Бородатая, 1998, с. 2].

«Медитации о Монрепо» — это диалог фотографа с мастерами XIX — начала XX века, снимавшими парк (в их числе Якоб Индурский, Михаил Зейферт, Конрад Ольденбург), «авторская версия стиля ретро» [Поздняков, 1998, с. 4] в современной фотографии. Работы созданы с применением различных фотоманипуляций, дающих необычные художественные эффекты и позволяющих расширить границы привычного восприятия. Целью данной статьи является выявление художественных особенностей серии «Медитации о Монрепо» в контексте традиций репрезентации парка Монрепо в фотоискусстве XIX–XX веков. Актуальность избранной темы обусловлена интересом к наследию российской фотографии XX века в современном искусствознании и культурологии [Чмырева, 2016; Чмырева, 2022] — с одной стороны, и к проблеме «фотографии в Монрепо» в научно-популярных публикациях [Салманов, Аату Сирола; Салманов, Конрад Ольденбург, 2023; Салманов, Творческий путь, 2023; Салманов, Фотографический взгляд; Салманов, Якоб Индурский] — с другой. Новизна статьи связана с практически полным отсутствием научных публикаций, посвященных Владимиру Позднякову.

(1) Фотограф работал над снимками в 1980-х — начале 1990-х годов. Отпечатки были созданы к выставке 1998 года.

## Монрепо в фотографии XIX — начала XX века

Парк Монрепо привлекает внимание профессиональных фотографов и многочисленных фотолюбителей начиная с последней трети XIX века. В 1875 году вышло пятое издание поэмы Людвига Генриха Николаи «Имение Монрепо в Финляндии. 1804» [Nicolay, 1875], проиллюстрированное фотолитографиями по оригинальным снимкам выборгского фотографа Михаила Зейферта (1832–1894). В статье «Фотография в Монрепо. 1870-е — 1930-е годы» Владимир Поздняков отмечает, что «поручив иллюстрирование фотографу, выборгский издатель несколько потерял в изысканности, “художественности” изображения, зато сделал явный шаг по пути технического прогресса. Если уже в начале XX века фотография и литература имеют весьма тесные взаимосвязи, то во всей второй половине XIX века они вообще, а фотография и поэзия — тем более, имели буквально считанные точки соприкосновения» [Поздняков, 2009, с. 38–39]. В своих фотографиях парковых объектов Михаил Зейферт, по мысли Владимира Позднякова, становится одним из пионеров натурной съемки, отказываясь от более распространенной в то время работы в ателье.

Издание поэмы открывает портрет барона Николаи, который восходит к литографии Антуана Морена из более ранней публикации 1840 года. В издании 1875 года к нему добавлены последние строки поэмы, написанные немецким готическим шрифтом: «*Совершенно довольный собой и своей судьбой. / Желаю и тебе любви и блага*» [Nicolay, 1875, фронтиспис]. Эту же цитату будет воспроизводить и Владимир Поздняков на снимке «Людвиг Генрих фон Николаи» из серии «Медитации о Монрепо». Образ барона, восходящий к живописному портрету кисти Иоганна Баптиста Лампи Старшего 1794 года (Национальный музей Финляндии, Хельсинки)[(2)], показан на фоне фактурной поверхности, напоминающей рисунок листа или потрескавшуюся стену, который создан посредством применения ретикуляции. Кажется, что он словно проступает сквозь века, соединяя историю

(2) В 1885 году копия портрета была исполнена академиком портретной живописи Иваном Алексеевичем Тюриным. В 1990-е годы она экспонировалась на выставках и мероприятиях в Монрепо. В 1992 году Алексеем Викторовичем Смирновым была создана копия портрета для музея-заповедника «Парк Монрепо».

**Ил. 1.** Поздняков В.А. Людвиг Генрих фон Николаи. 1998. Фото. 47,4×30,0 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 1.** Pozdnyakov V.A. Ludwig Heinrich von Nicolay. 1998. Photo. 47.4×30.0 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

и современность. Муляж поэмы «Имение Монрепо в Финляндии. 1804», в котором объединились фотолитография с цитатой из издания 1875 года и репродукция титульного листа издания 1840 года из коллекции музея-заповедника, несколько раз появляется в серии «Медитации о Монрепо». На фотографии «Библиотечный флигель» пустое пространство, обветшавшие стены и строительный мусор контрастируют с раскрытой книгой на переднем плане. На снимке «Источник “Нарцисс”» фотограф располагает книгу с портретом барона на скале. В нижней части композиции можно увидеть женщину, которая набирает воду в источнике. Работы выполнены фотографом с применением фотомонтажа.

В 1873 году императору был преподнесен «Альбом города Выборга и его окрестностей» (Научная библиотека Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург) выборгского фотографа

**Ил. 2.** Поздняков В.А. Интерьер Библиотечного флигеля. 1998. Фото. 38,3×29,5 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 2.** Pozdnyakov V.A. Interior of the Library Wing. 1998. Photo. 38.3×29.5 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg



Якоба Индурского (1839–1912). В альбом вошли фоторепродукции произведений изобразительного искусства с видами Монрепо — акварелей Кристиана Фердинанда Кристенсена и литографий Луи-Жюльена Жакотте. Владимир Поздняков отмечает, что «работа фотографа-репродукционера того времени являлась своего рода “высшим пилотажем”. <…> Однако в России были мастера репродукции экстра-класса, такие как выпускник Академии художеств А. Деньер, например, и др. Индурский к их числу не принадлежал, однако со своей задачей справился неплохо. Любопытно, что впоследствии работа в качестве фотографа-репродукционера окажет влияние и на собственное творчество Индурского» [Поздняков, 2009, с. 40]. В 1890-х годах Якоб Индурский «по приглашению семьи баронов Николаи систематически посещал имение Монрепо, чтобы запечатлеть жизнь усадьбы конца XIX века и показать, как в многочисленной семье Николаи проводили свое свободное время и принимали почетных гостей» [Салманов, Якоб Индурский]. Им были выполнены фотографии членов семьи Николаи и интерьеров родового гнезда баронов — Главного усадебного дома. Кроме того, фотограф создает целый ряд фотографий парка, показывая его достопримечательности, живописные уголки и тенистые аллеи. Особенно поэтичен снимок «Березовая аллея» с его тонкой игрой света на дорожке, которая ведет к переправе на остров Людвигштайн. Тему парковых аллей будет подробно разрабатывать Владимир Поздняков. «С фотографий Индурского периода 80-х — 90-х годов до нас доходит очарование старой пейзажной фотографии» [Поздняков, 2009, с. 41], — отмечает автор.

Первые «открыточные» виды парка Монрепо были созданы выборгским фотографом Конрадом Ольденбургом (1854–1927) в конце XIX века. Ему принадлежала типография, в которой печатались открытки с видами Выборга и его окрестностей. «Благодаря его многочисленным работам, сохранившимся до наших дней, мы можем погрузиться в атмосферу давно ушедшей эпохи, прогуляться по вековым аллеям и “Елисейским полям”, по китайским арочным мостикам перебраться на остров Колонны, переплыть на пароме на остров Людвигштайн…» [Салманов, Конрад Ольденбург, 2023, с. 47]. Владимир Поздняков отмечает их более «мимолетный» характер. «Аллеи Индурского и аллеи Ольденбурга — совсем разные аллеи. Последние сиюминутны: еще чуть-чуть и изменится освещение,

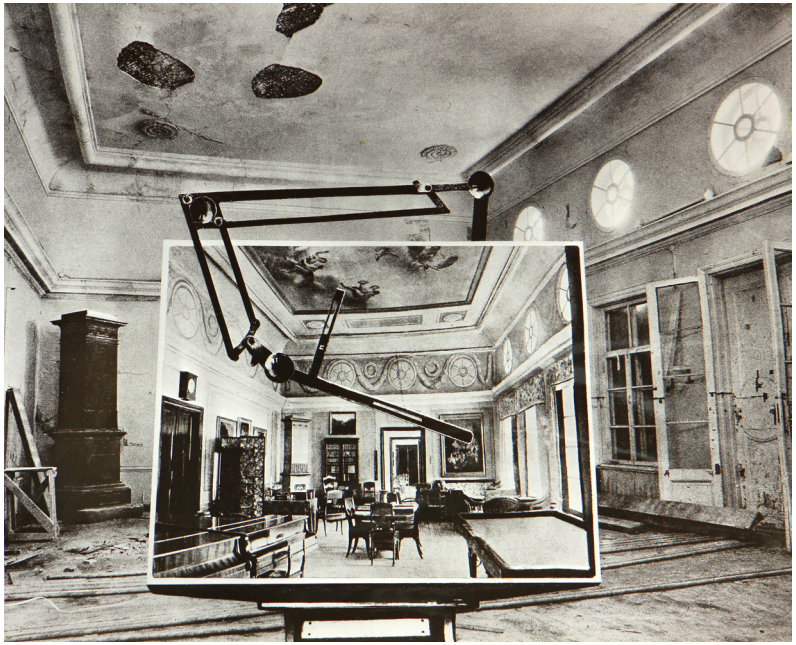
картинка станет иной, и это будет совсем уже другая история» [Поздняков, 2009, с. 41].

В начале XX века в Монрепо снимала Сигне Брандер (1869–1942) — одна из первых женщин-фотографов Финляндии. В 1910 году она «с энтузиазмом и большой ответственностью подошла к проекту, посвященному финским усадьбам, который длился почти 20 лет. Во время реализации этого проекта она сделала около 2000 снимков» [Салманов, Творческий путь, 2023, с. 45]. В Монрепо фотограф снимала интерьеры Главного усадебного дома, пейзажные виды парка и основные достопримечательности. В ее «реалистичных панорамных видах отображена глубина резкости снимков от первого до дальнего плана, в которых она использовала верхние точки для фотосъемок, поднимаясь на башни и утесы» [Салманов, Творческий путь, 2023, с. 45]. В 1912 году «фотоснимки Монрепо вошли в альбом черно-белых фотографий под названием: “Усадьбы Финляндии”» [Салманов, Творческий путь, 2023, с. 45]. В 1929 году ее снимки были опубликованы в одноименной книге. Кроме того, работы Брандер известны в виде фотооткрыток [Салманов, Творческий путь, 2023, с. 45].

Резкие, «репортажные» фотографии Позднякова из серии «Медитации о Монрепо», многие из которых сделаны с верхней точки, могут рассматриваться как своеобразное продолжение того направления в съемке парка, которое предлагает Брандер. Примером может служить работа «Обелиск Броглио», снятая с автовышки. Фотография «Интерьер Большого зала Главного усадебного дома» содержит непосредственную отсылку к наследию Брандер: Поздняков сопоставляет современный вид зала и его историческую фотографию, эффектно применяя прием *mise en abyme* — картины в картине, изображения в изображении, столь характерный для искусства модернизма в целом и для фотографии в частности [Owens, 1978, p. 73–88], позволяющий внести в образ дополнительные смыслы.

Элегический характер и насыщенность мягкими световыми эффектами присущи снимкам Аату Сиролы (1880–1948) — последнего управляющего Монрепо, который занимал эту должность в 1909–1916 годах [Салманов, Аату Сирола, 2023, с. 36]. В 1920-е годы в Монрепо в качестве фотографа был приглашен Трофим Николаевич Худов (1880–1950), снимавший парк и повседневную жизнь обитателей имения. Ему «удалось создать свой образ, свой стиль в фотосъемке





**Ил. 3.** Поздняков В.А. Интерьер Большого зала Главного усадебного дома. 1998. Фото. 29,7×36,5 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 3.** Pozdnyakov V.A. Interior of the Great Hall in the Main Manor House. 1998. Photo. 29.7×36.5 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

объектов» [Салманов, Фотографический взгляд]. В 1930-е годы Монрепо фотографируют Эйно Партанен (Eino Partanen, 1902–1962) и Аарне Пиетинен (Aarne Pietinen, 1884–1946). В советское время снимки парка Монрепо, напоминавшего старинный заросший сад, были созданы такими фотографами, как О. Тимофеев, С.Н. Илларионов, В.Д. Киселев, П.П. Пушкарев, А.С. Бакун (коллекция Выборгского объединенного музея-заповедника).

В 1980–2000-х годах основным «летописцем» Монрепо становится Владимир Поздняков. Если рассматривать творчество мастера в рамках общей линии развития отечественной фотографии второй половины XX века, то стоит отметить, что его наследие может интерпретироваться как пример высокого профессионализма и формирования неповторимой авторской манеры, что было характерно для

этого периода, ознаменованного разнообразием индивидуальных художественных стратегий. В 1970–1990-е годы фотографы активно вели «экспериментальные поиски, направленные на выявление собственно фотографической природы медиума» [Фотоискусство, 2025, с. 24]. Примером может служить творчество Александра Китаева, Валентина Самарина, Евгения Малахина (Старик Букашкин), Николая Матренина(3) и других мастеров, посвятивших себя «алхимии темной комнаты». В этом калейдоскопе субъективных моделей творчества свое место занимают и снимки выборгского фотографа Владимира Позднякова.

## Медитации о Монрепо. Центральная часть парка

Серию «Медитации о Монрепо» Владимира Позднякова открывают снимки аллей парка, которые также привлекали фотохудожников рубежа веков. «В 1788 году, когда Людвиг Генрих Николаи приобрел Монрепо, от главного усадебного дома к заливу тянулась прямая липовая аллея, сохранившаяся здесь со времен прежних владельцев. Нельзя сказать, чтобы аллея слишком нравилась барону, но вырубать ее ему не хотелось. Спустя десять лет он наконец решил, что для сохранения общего характера ландшафта было бы уместно высадить в дополнение к ней еще одну липовую аллею и придать таким образом парку регулярную планировку как исключение из общего пейзажного плана. Так и было сделано. Саженцы для новой липовой аллеи были, вероятно, привезены из другого его имения, Фрейденхофа; садовник Бистерфельд осенью 1798 года побывал там, чтобы выкопать молодые деревца…» [цит. по: Рассахатская, 2017]. Помимо Большой липовой (Ступишинской) и перпендикулярной ей Гостевой, ведущей к Усадебному дому, в парке есть и другие аллеи — например, аллея из черной ольхи на дамбе.

(3) А.А. Китаев работал с такими техниками, как химиография и фотограмма, В.П. Самарин разработал авторскую технику sanki, Е.М. Малахин подвергал снимки разнообразным химическим и термическим воздействиям; Н.В. Матренин также создавал химиограммы. Если сравнить их поиски с европейской и американской фотографией, то можно привести в пример работы Милоша Коречека, Вилема Райхманна, Михала Маску, Лукаса Самараса и других авторов, также создававших экспериментальные композиции.

**Ил. 4.** Поздняков В.А. Аллея к портику Главного усадебного дома. 1998. Фото. 27,3×39,8 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 4.** Pozdnyakov V.A. Alley to the Portico of the Main Manor House. 1998. Photo. 27.3×39.8 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

**Ил. 5.** Поздняков В.А. Малая липовая аллея. 1998. Фото. 29,6×26,1 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 5.** Pozdnyakov V.A. Small Linden Alley. 1998. Photo. 29.6×26.1 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

На фотографии «Аллея к портику Главного усадебного дома» кроны деревьев буквально залиты светом солнца, растворяющим четкость изображения, делающим его зыбким и призрачным. Снимок выполнен с помощью объектива «рыбий глаз». Это сверхширокоугольный объектив с углом зрения около 180°, дающий сильное геометрическое искажение. Название «рыбий глаз» было предложено в 1906 году Робертом Вудом и обозначает собой оптический эффект, аналогичный видению рыбой объектов из-под воды. Данный тип объектива активно используется как в научной, так и в художественной фотографии. Эффект «рыбьего глаза» применяется фотографом и в следующем снимке, показывающем аллею зимой, с его богатством серых тонов, подчеркнутых белизной снега.

На нескольких экспериментальных снимках аллеи (авторское название — «Малая липовая аллея») ее облик изменяется до неузнаваемости: контуры деревьев и скамейки превращаются фотографом в абстрактные пятна различных очертаний, варьирующиеся по форме и цвету. Фотограф применяет здесь манипуляции[(4)], позволяющие ему разрушить исходное изображение и создать новую, чисто фотографическую реальность. По мысли фотографа Рауля Юбака (R. Ubac), экспериментировавшего с различными техниками, «химические и физические процессы (к которым, среди прочих, мы относим псевдорельеф и, главным образом, соляризацию) трансформируют фотографический образ до того момента, в котором остается лишь отдаленное сходство с моделью, обладающее связями с известной интерпретацией, по крайней мере теоретической, еще задолго до того, как глаз человека более опытного заново открывает его» [Ubac, 2000, p. 14].

(4) В их числе соляризация, ретикуляция, химиография и другие техники. Ретикуляция — это растрескивание слоя фотоэмульсии, которое возникает при нарушении температурного режима обработки пленки. На поверхности фотографии образуется сеточка, точки или узоры с различными фактурами. В обычной фотографии ретикуляция считается дефектом, однако она также может использоваться и как художественный прием. Химиография — это использование подтеков фотографической химии (проявителя) для создания художественных эффектов. Благодарю кандидата искусствоведения, специалиста по истории российской фотографии и куратора Ирину Юрьевну Чмыреву за консультацию по техническим вопросам, связанным с фотографиями В.А. Позднякова.

**Ил. 6.** Поздняков В.А. Усадебный комплекс. 1998. Фото. 29,8×37,2 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 6.** Pozdnyakov V.A. Manor Complex. 1998. Photo. 29.8×37.2 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

**Ил. 7.** Поздняков В.А. Аллея к портику Главного усадебного дома. 1998. Фото. 32,3×29,0 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 7.** Pozdnyakov V.A. Alley to the Portico of the Main Manor House. 1998. Photo. 32.3×29.0 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

Главный усадебный дом с аллеей и Библиотечный флигель показываются Поздняковым с различных точек зрения, в разное время года. На снимке «Усадебный комплекс» мы видим его издалека, сквозь кроны деревьев. Оригинальна фотография, сделанная с применением фотомонтажа, на которой он снят как бы «снизу»: на переднем плане перед нами припорошенное снегом, кажущееся бескрайним поле, а вдали — здания в палладианском стиле. На снимке «Портик Главного усадебного дома» фотограф подходит ближе, показывая самую репрезентативную часть здания зимой, в обрамлении заснеженных веток. Фотограф играет не только с расстоянием, но и с композицией, светом и резкостью, используя различную оптику. При съемке «Аллеи к портику Главного усадебного дома» он переходит от мягких, лирических образов к графически четким изображениям. Эти приемы позволяют Позднякову показать парк во всем многообразии вариантов. Это визуальная медитация, подразумевающая всестороннее осмысление объекта и его глубоко личное восприятие.

## Медитации о Монрепо. Восточная часть

Значительное место в серии «Медитации о Монрепо» отводится восточной части парка, в которой сосредоточены многие его достопримечательности: долина Розенталь, обелиск братьям Броглио, Колонна двух императоров, китайские мостики.

Долина Розенталь в Монрепо «представляет собой отлогую приморскую долину, которая в естественных условиях периодически затапливалась морем. Для того чтобы окончательно отвоевать и защитить эту территорию, была устроена дамба» [Дамба], на которой была специально высажена черная ольха, позволяющая ее укрепить. В серии «Медитации о Монрепо» Поздняков создает лирический образ «Аллеи на дамбе», показывая кроны деревьев, пронизанные солнечным светом. В зимний период эта локация представлена на снимке «Полынья у дамбы».

В ряде снимков серии можно увидеть обелиск братьям Броглио (1827, архитектор Чарльз Хиткот Тэйтем). Это памятник, посвященный героям наполеоновских войн, принцам Огюсту-Сезару и Шарлю-Франсуа де Брольи (Броглио), а также их сестре — Александрине Симплиции, супруге Пауля Николаи. Фотография «Обелиск Броглио»

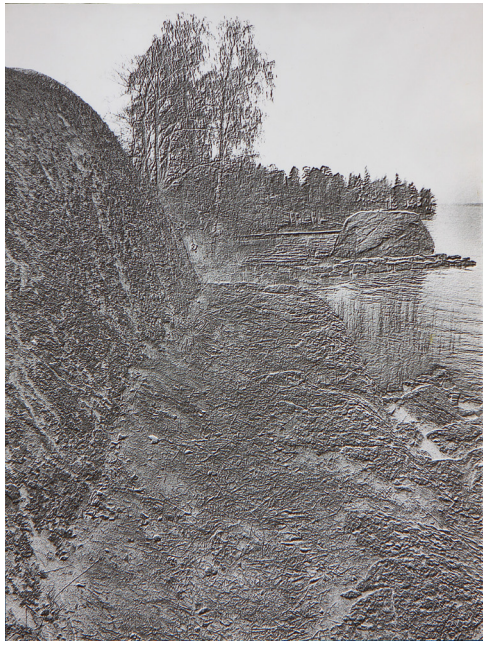
**Ил. 8.** Поздняков В.А. Обелиск Броглио. 1998. Фото. 39,6×29,8 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 8.** Pozdnyakov V.A. Broglio Obelisk. 1998. Photo. 39.6×29.8 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

с темным, затянутым облаками небом и дорожкой к уступу скалы, на которой стоит памятник, отличается богатой и выразительной фактурой, акцентируя которую, фотограф приближает снимок к печатной графике.

Снимок «Колонна» выполнен Поздняковым с применением техник негативной печати и соляризации[(5)], позволяющих создать драматический эффект и ощущение перемещения в иное пространство. На фотографии представлена мраморная Колонна двух императоров (1804) — памятник, который Людвиг Генрих Николаи посвятил Павлу I

(5) Соляризация — это эффект присутствия на снимке позитивного и негативного изображения одновременно, возникающий при переэкспонировании. В европейской и американской фотографии этот прием использовался Ман Рэем, Морисом Табаром, Раулем Юбаком, Эрвином Блюменфельдтом, Джерри Уэлсманом и другими мастерами. Более сложный вариант этой техники — последовательная соляризация, дающая еще более необычный визуальный эффект.

**Ил. 9.** Поздняков В.А. Колонна. 1998. Фото. 35,7×29,1 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 9.** Pozdnyakov V.A. Column. 1998. Photo. 35.7×29.1 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg



**Ил. 10.** Поздняков В.А. Камень у пирса. 1998. Фото. 38,6×29,1 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 10.** Pozdnyakov V.A. Rock by the Pier. 1998. Photo. 38.6×29.1 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

и Александру I. Визуальным контрастом к ней становится панорамный снимок колонны, выполненный в зимний период.

На фотографии «Остров Колонны» к снимку заросшего травой холма посредством фотомонтажа добавлено изображение радужки глаза на фоне воды. Подобный мотив может рассматриваться, с одной стороны, как обращение к «мифологии Монрепо»: Людвиг Генрих Николаи считал покровительницей парка нимфу Сильмию, имя которой происходит от финского слова, означающего «глаз». С другой стороны, глаз может интерпретироваться как метафора фотографического зрения в целом. В отличие от человеческого зрения, у камеры один «глаз», что накладывает отпечаток на специфику фотографической репрезентации реальности — картинка, созданная фотоаппаратом, существенно отличается от того, что видит перед собой человек. При этом фотография многократно превосходит возможности человеческого зрения, делая наглядным то, что сложно увидеть невооруженным глазом. Применение фотографических манипуляций дает возможность радикально трансформировать исходный образ, существенно расширив наше восприятие. Медитация как духовная практика предполагает переход в измененное состояние сознания. Подобный «трансовый» опыт дает нам и фотография.

На снимке «Камень у пирса» фотограф играет на контрасте четкого переднего плана и зыбкой туманной дали. Призрачность атмосферы усиливается посредством отражения пирамидальной формы камня «Тристан» в глади воды, добавляющего фантомный образ к существующему в действительности. На следующей фотографии пирс снят с другой точки; работа выполнена в редкой и сложной технике фоторельефа. Она позволяет получить эффект барельефа посредством наложения позитивного и негативного изображения одного и того же объекта друг на друга и печати с небольшим сдвигом[(6)]. Благодаря фоторельефу Поздняков воссоздает на снимке фактуру камня,

(6) Техника фоторельефа использовалась как в зарубежной, так и в отечественной экспериментальной фотографии XX века. При съемке Монрепо она не применялась до В.А. Позднякова.

подчеркивая, что Монрепо — это скальный парк. Помимо оптических эффектов, которые применяет фотограф, в его манипулятивных работах важен именно тактильный аспект, делающий наше восприятие изображения более сложным и разнообразным.

По мысли исследовательницы Лоры Маркс (Laura Marks), «оптическое зрение… зависит от расстояния между субъектом просмотра и объектом, ищущим форму, фокус и представление, тогда как тактильное зрение структурировано вокруг близости и движения глаз по поверхности в поисках текстуры и присутствия» [цит. по: Goysdotter, 2017, p. 27]. При этом «эпистемологический консенсус относительно фотографии как реалистической технологии подавил переживания реальности, полученные через другие сенсорные модальности, нежели визуальные, как менее реальные и, что особенно важно, менее значимые» [Goysdotter, 2017, p. 29]. В современной художественной фотографии тактильный аспект восприятия актуализируется, позволяя «взаимодействовать с материальностью изображения или воспринимать фотографию как мультисенсорную и принадлежащую телу» [Goysdotter, 2017, p. 27]. Акцент на тактильном аспекте восприятия будет характерен и для многих снимков западной части парка.

Помимо фотографий, которые вошли в окончательный вариант «Медитаций о Монрепо», в собрании музея-заповедника есть целый ряд фотонегативов, отпечатки с которых планировались к включению в эту серию. Это снимки острова Палатки, Колонны, Падающего камня, Пампушинки и другие. В некоторых из них фотограф демонстрирует стремление к снижению резкости изображения, что позволяет ему создать эффект призрачности и зыбкости образа. Особенно выразительна фотография «Колонна», в которой пространство трансформируется, превращаясь в своеобразную воронку, словно затягивающую зрителя внутрь.

Использование мягкорисующей оптики и поэтизация реальности сближают фотографа с направлением пикториализма. Пикториализм получает «второе рождение» в российской фотографии конца XX–XXI века. В числе его представителей такие известные мастера, как Георгий Колосов, Анатолий Ерин, Людмила Таболина, Светлана Тимофеева, Галина Лукьянова и многие другие. Любимыми темами фотохудожников становятся природные и городские пейзажи, старые вещи и здания, портреты. Современный пикториализм нередко

**Ил. 11.** Поздняков В.А. Колонна (к серии «Медитации о Монрепо). Июль 1994. Негатив. 3,6×2,4 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 11.** Pozdnyakov V.A. Column (for the *Meditations on Monrepos* series). July 1994. Negative. 3.6×2.4 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

стремится создать эффект «путешествия во времени» или перенести зрителя в иное пространство — сна наяву или воспоминания-галлюцинации. Поздняков, как и его московские и петербургские коллеги, также работает с подобной тематикой и эстетикой. Однако в окончательном варианте серии он использует характерные для пикториализма приемы более сдержанно.

## Медитации о Монрепо. Остров Людвигштайн и западная часть парка

Западная часть парка Монрепо — самая живописная и романтическая. Здесь внимание фотографа привлекают скальная гряда, огромный, заросший мхом камень у дорожки, источник «Нарцисс» и другие объекты.

Любимым «героем» Позднякова становится грот «Расщелина», предваряющий вход в ущелье, за которым заканчивается обустроенная территория парка. Грот является одним из характерных мотивов романтического искусства, одновременно укрытием и местом философских размышлений, воплощающем собой контраст между ограниченным внутренним миром и безграничным внешним пространством. Грот — необходимый элемент романтического парка, неизменно обрастающий легендами и производящий сильное впечатление на посетителей. Грот «Расщелина» «совсем небольшой, но его огромные камни и впрямь вселяли в путешественников “суеверный ужас” — как этого и хотел Л.Г. Николаи» [Мошник, Ефимова, 2016, с. 42–44]. Его второе название — «Грот желаний», поскольку «в конце позапрошлого столетия фантазия выборжан наделила грот “Расщелина” чудесной силой выполнять загаданные в нем желания» [Мошник, Ефимова, 2016, с. 44].

На снимке «Грот», выполненном с применением эффекта «рыбьего глаза», он показан с необычного ракурса. Грот теряет привычную форму, словно распадаясь на отдельные камни. Выразительная игра солнечного света на его поверхности усиливает впечатление дематериализации образа. Подобный подход к интерпретации мотива грота несколько отходит от романтической эстетики, однако для самого фотографа он является одной из знаковых творческих стратегий — мощные, суровые граниты Монрепо становятся у него почти эфемерными благодаря работе со светом.

**Ил. 12.** Поздняков В.А. Медитации о Монрепо. Лист второй. Остров Людвигштайн. 1998. Фото. 29,2×38,0 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 12.** Pozdnyakov V.A. Meditations on Monrepos. Sheet Two. Ludwigstein Island. 1998. Photo. 29.2×38.0 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

На другом снимке грот показан в более привычном виде, открывая глазу темное внутреннее пространство, кажущееся таинственным и манящим. Насладиться красотой северной природы и богатством тактильных ощущений приглашает снимок «Скальная гряда».

Отдельной темой в серии «Медитации о Монрепо» является остров Людвигштайн — семейный некрополь баронов Николаи с неоготической капеллой Людвигсбург (1822–1830, архитектор Чарльз Хитхот Тэйтэм). На «титульном» снимке фотограф с помощью фотомонтажа воспроизводит эффект отражения в воде. Естественным образом он возникает на фотографии «Людвигштайн», запечатлевшей вид на остров осенью. Другой одноименный снимок предлагает посмотреть на остров через протоку со множеством мелких подтаявших льдин, образующих абстрактный рисунок. На берегу острова в центре ворота и ступени, ведущие к семейному некрополю. С помощью эффекта

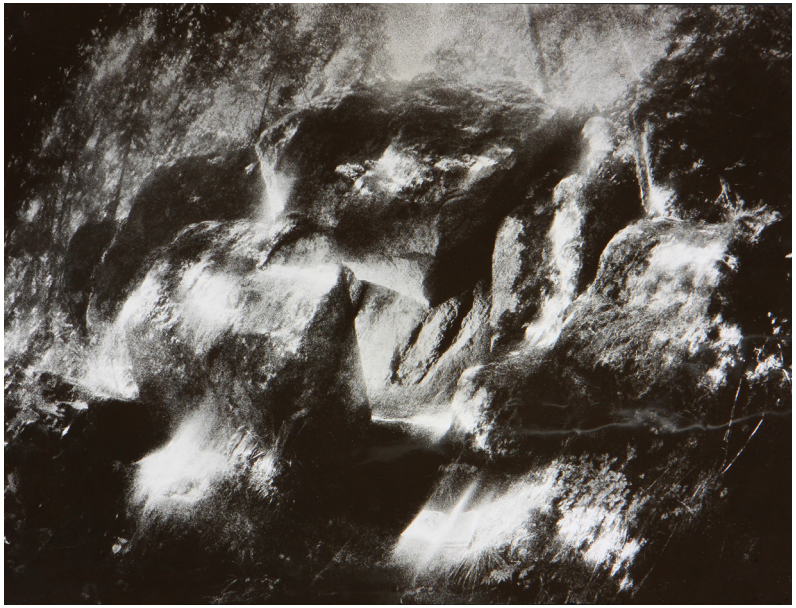
**Ил. 13.** Поздняков В.А. Надгробие. 1998. Фото. 26,4×39,9 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 13.** Pozdnyakov V.A. Gravestone. 1998. Photo. 26.4×39.9 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

«рыбьего глаза», создающего ощущение головокружения и меняющего восприятие, сделана фотография «Надгробие». Перед нами надгробная плита Николаса Арманда Мишеля Николаи на краю высокого берега. На левой грани плиты можно прочесть эпитафию. Кроме того, на ней видны и незамысловатые граффити, оставленные посетителями. Поэтическое и вечное здесь непринужденно соединяется с обыденной прозой и следами времени.

Из снимков, которые не вошли в окончательный вариант серии, можно отметить фотографию «Замок Людвигштайн»[7]. Старинная капелла показана фотографом погруженной в зыбкий вибрирующий

(7) Изначально Людвиг Генрих Николаи хотел возвести на острове готический замок, но этим планам не суждено было сбыться. Тем не менее в фотографии и других видах искусства можно встретить изображения острова и капеллы с названием «Замок Людвигштайн».





**Ил. 14.** Поздняков В.А. Грот. 1998. Фото. 29,2×38,3 см. Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», Выборг
**Fig. 14.** Pozdnyakov V.A. Grotto. 1998. Photo. 29.2×38.3 cm. The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, Vyborg

мрак. Подобная атмосфера создается мастером благодаря использованию мягкорисующего объектива. Кажется, что здесь действительно открывается доступ в иной, потусторонний мир, невидимый невооруженным глазом, который дает нам фотография.

Отдельного внимания заслуживает работа фотографа с текстовыми комментариями к изображениям. В окончательном варианте серии он выбирает шрифт, своими плавными округлыми формами и легкой асимметрией напоминающий шрифты, использовавшиеся в эпоху модерна[8], тем самым подчеркивая «ретроспективный» характер серии. Кроме того, им используется и немецкий готический шрифт, которым были набраны многие произведения Л.Г. Николаи.

(8) Благодарю Ирину Юрьевну Чмыреву за это ценное замечание.

## Заключение

Таким образом, серия «Медитации о Монрепо» становится своеобразной квинтэссенцией творчества Владимира Позднякова. В ней находят отражение все его любимые темы и художественные приемы, а также многочисленные техники, с которыми работает мастер. Репрезентативные виды парка чередуются в серии с лирическими образами и смелыми экспериментами с изображениями.

«Медитации о Монрепо» — одна из самых ярких и интересных страниц в фотолетописи парка. В диалоге с мастерами XIX — начала XX века Владимир Поздняков выступает как полноценный участник, работая в неповторимом авторском стиле. С фотографией предшествующего периода его сближает выбор объектов и мотивов, отсылки к известным работам, а также стремление создать поэтическую атмосферу, близкую старинной фотографии. В то же время использование фотографом модернистских техник и приемов позволяет значительно разнообразить визуальный язык репрезентации парка Монрепо в фотографии. В основе подхода Позднякова в этой серии лежит стремление показать Монрепо предельно разнообразным: его фотографии, представляющие один исходный мотив, совершенно различны по своему художественному образу благодаря времени года, выбору расстояния до объекта съемки, композиции, свету, степени резкости. Это визуальная медитация, подразумевающая всестороннее осмысление объекта и его глубоко личное восприятие. Поздняков активно задействует как оптическое, так и тактильное зрение: оптические эффекты сочетаются у фотографа с тактильным разнообразием фактуры объектов и самих снимков.

Предложенная фотографом «авторская версия стиля ретро» может одновременно рассматриваться и как продолжение традиций мастеров XIX — начала XX века, и как органичная часть творческих поисков отечественной фотографии конца XX века. «Медитации о Монрепо» — пример того, что фотография является не просто «зеркалом с памятью», но полноценным инструментом эстетического и философского высказывания мастера, способным расширить границы восприятия.



## Источники:

1 Личное дело В.А. Позднякова // Архив Государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника «Парк Монрепо». Д. 23. Л. 34–35.

## Литература:

2 *Бородатая Г.* Фотопоэма о Монрепо // Выборг. 1998. 27 января. № 14. С. 2.

3 Дамба и долина Розенталь // ГИАПМЗ «Парк Монрепо». URL: https://monreposmuseum.ru/obekty-parka/dolina-rozental/ (дата обращения 14.05.2025).

4 *Мошник Ю.И., Ефимов М.В.* Монрепо от А до Я. Выборг: ГБУК ЛО ГИАПМЗ «Парк Монрепо», 2016. 184 с.

5 *Набатова О.* Воспоминания о Монрепо // Выборг. 09.02.2018. URL: https://gazetavyborg.ru/news/vospominaniya-o-monrepo/ (дата обращения 13.12.2024).

6 *Поздняков В.* Ретрофотография в Монрепо. Страницы истории // Выборг. 1998. 6 февраля. № 22–23. С. 4.

7 *Поздняков В.А.* Фотография в Монрепо. 1870-е – 1930-е годы // Монрепо: Альманах. Выборг: Государственный музей-заповедник «Парк Монрепо», 2009. С. 38–41.

8 *Рассахатская Н.* Парк Монрепо как экосистема // Выборг. 02.08.2017. URL: https://gazetavyborg.ru/news/park-monrepo-kak-ekosistema11440/ (дата обращения 14.05.2025).

9 *Салманов А.С.* Аату Сирола – последний управляющий имения Монрепо // Монрепо: Альманах. Вып. IV / Сост. Н.Н. Лисица. СПб.: ООО «Сатисъ», 2023. С. 36–39.

10 *Салманов А.С.* Конрад Ольденбург. Отражение времени // Монрепо: Альманах. Вып. IV / Сост. Н.Н. Лисица. СПб.: ООО «Сатисъ», 2023. С. 47–50.

11 *Салманов А.С.* Творческий путь Сигне Брандер // Монрепо: Альманах. Вып. IV / Сост. Н.Н. Лисица. СПб.: ООО «Сатисъ», 2023. С. 42–46.

12 *Салманов А.С.* Фотографический взгляд Трофима Худова // ГИАПМЗ «Парк Монрепо». URL: https://monreposmuseum.ru/monrepo-v-iskusstve/fotograficheskij-vzglyad-trofima-hudova/ (дата обращения 14.05.2025).

13 *Салманов А.С.* Якоб Индурский – жизнь, успехи и заслуги // ГИАПМЗ «Парк Монрепо». URL: https://monreposmuseum.ru/monrepo-v-iskusstve/yakob-indurskij-zhizn-uspehi-i-zaslugi/ (дата обращения 14.05.2025).

14 Словарь практического психолога / Сост. С.Ю. Головин. М.: АСТ; Харвест, 1998 // Psychology.academic.ru. URL: https://psychology.academic.ru/1077/медитация (дата обращения 14.05.2025).

15 Фотоискусство: От дагеротипа до искусственного интеллекта: Фотография 1840-х – 2020-х годов из собрания ЦВК Beton / Авт.-сост. А. Логинов, О. Мичи; текст А. Логинова. М.; СПб.: ЦВК Beton, 2025. 311 с.

16 *Чмырева И.Ю.* Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016. 552 с.

17 *Чмырева И.Ю.* Лексикон русской фотографии XX–XXI веков. М.: Индрик, 2022. 944 с.

**18** *Шик И.А.* Параллельные миры. Фотографические эксперименты Владимира Позднякова // Art Innovation. 2024. № 1–2. С. 75–100. URL: http://art-innovation.com/index.php/journal/article/view/36 (дата обращения 08.08.2025).

**19** *Goysdotter M.* Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s. Lund: Nordic Academic Press, 2013. 176 p.

**20** *Nicolay L.H., von.* Das Landgut Monrepos in Finnland 1804. Wiborg: Ed. Elfström, 1875. 30 s.; ill.

**21** *Owens C.* Photography “en abyme” // October. 1978. Vol. 5. P. 73–88.

**22** *Ubac R.* Les pièges à la lumière // *Bouqueret C.* Raoul Ubac. Photographie. Paris: Léo Scheer, 2000. P. 14–15.




## Sources:


**1** Lichnoe delo V.A. Pozdniakova [Personal File of V.A. Pozdnyakov]. *Arkhiv Gosudarstvennogo istoriko-arkhitekturnogo i prirodnogo muzeya-zapovednika “Park Monrepo”* [Archive of the State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park], fol. 23, ll. 34–35. (In Russian)


## References:


**2** Borodataya G. Fotopoehma o Monrepo [Photographic Poem on Monrepos]. *Vyborg*, 1998, January 27, no. 14, p. 2. (In Russian)

**3** Damba i dolina Rozental’ [Dam and Rosenthal Valley]. *GIAPMZ “Park Monrepo”* [The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve of Monrepos Park]. Available at: https://monreposmuseum.ru/obekty-parka/dolina-rozental/ (accessed 14.05. 2025). (In Russian)

**4** Moshnik Yu.I., Efimov M.V. *Monrepo ot A do Ya* [Monrepos from A to Z]. Vyborg, GBUK LO GIAPMZ “Park Monrepo” Publ., 2016. 184 p. (In Russian)

**5** Nabatova O. Vospominaniya o Monrepo [Memories of Monrepos]. *Vyborg*, 09.02.2018. Available at: https://gazetavyborg.ru/news/vospominaniya-o-monrepo/ (accessed 13.12.2024). (In Russian)

**6** Pozdnyakov V. Retrofotografiya v Monrepo. Stranitsy istorii [Retrophotography in Monrepos. Pages of History]. *Vyborg*, 1998, February 6, no. 22–23, p. 4. (In Russian)

**7** Pozdnyakov V.A. Fotografiya v Monrepo. 1870-e — 1930-e gody [Photography in Monrepos. 1870s — 1930s]. *Monrepo: Al’manakh* [Almanac: Monrepos]. Vyborg, Gosudarstvennyi muzei-zapovednik “Park Monrepo” Publ., 2009, pp. 38–41. (In Russian)

**8** Rassakhatskaya N. Park Monrepo kak ehkosistema [Monrepos Park as an Ecosystem]. *Vyborg*, 02.08.2017. Available at: https://gazetavyborg.ru/news/park-monrepo-kak-ekosistema11440/ (accessed 14.05.2025). (In Russian)

**9** Salmanov A.S. Aatu Sirola — poslednii upravlyayushchii imeniya Monrepo [Aatu Sirola — the Last Manager of the Monrepos Estate]. *Monrepo: Al’manakh* [Monrepos: Almanac]. Issue IV, comp. N.N. Lisitsa. St. Petersburg, OOO “Satis” Publ., 2023, pp. 36–39. (In Russian)

**10** Salmanov A.S. Konrad Oldenburg. Otrazhenie vremeni [Conrad Oldenburg. Reflection of Time]. *Monrepo: Al’manakh* [Monrepos: Almanac]. Issue IV, comp. N.N. Lisitsa. St. Petersburg, OOO “Satis” Publ., 2023, pp. 47–50. (In Russian)

**11** Salmanov A.S. Tvorcheskii put’ Signe Brander [The Creative Path of Signe Brander]. *Monrepo: Al’manakh* [Monrepos: Almanac]. Issue IV, comp. N.N. Lisitsa. St. Petersburg, OOO “Satis” Publ., 2023, pp. 42–46. (In Russian)

**12** Salmanov A.S. Fotograficheskii vzglyad Trofima Khudova [Photographic View of Trofim Khudov]. *GIAPMZ “Park Monrepo”* [The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park]. Available at: https://monreposmuseum.ru/monrepo-v-iskusstve/fotograficheskij-vzglyad-trofima-hudova/ (accessed 14.05.2025). (In Russian)

**13** Salmanov A.S. Yakob Indurskii — zhizn', uspekhi i zaslugi [Jacob Indursky — Life, Successes and Merits]. *GIAPMZ "Park Monrepo"* [The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park]. Available at: https://monreposmuseum.ru/monrepo-v-iskusstve/yakob-indurskij-zhizn-uspehi-i-zaslugi/ (accessed 14.05.2025). (In Russian)

**14** Slovar' prakticheskogo psikhologa [Dictionary of a Practical Psychologist], comp. S.Yu. Golovin. Moscow, AST Publ., Kharvest Publ., 1998. *Psychology.academic.ru.* Available at: https://psychology.academic.ru/1077/meditatsiia (accessed 14.05.2025). (In Russian)

**15** *Fotoiskusstvo: Ot dagerotipa do iskusstvennogo intellekta: Fotografiya 1840-kh — 2020-kh godov iz sobraniya TSVK Beton* [Photography: From the Daguerreotype to Artificial Intelligence: Photography from the 1840s to the 2020s from the Beton Central Exhibition Complex Collection], comp. A. Loginov, O. Michi, text A. Loginov. Moscow, St. Petersburg, TSVK Beton Publ., 2025. 311 p. (In Russian)

**16** Chmyreva I.Yu. *Ocherki po istorii rossiiskoi fotografii* [Essays on the History of Russian Photography]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 552 p. (In Russian)

**17** Chmyreva I.Yu. *Leksikon russkoi fotografii 20–21 vekov* [Lexicon of Russian Photography of the 20th — 21st Centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2022. 944 p. (In Russian)

**18** Shik I.A. Parallel'nye miry. Fotograficheskie ehksperimenty Vladimira Pozdnykova [Parallel Worlds. Vladimir Pozdnyakov's Photographic Experiments]. *Art Innovation*, 2024, no. 1–2, pp. 75–100. Available at: http://art-innovation.com/index.php/journal/article/view/36 (accessed 08.08.2025). (In Russian)

**19** Goysdotter M. *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund, Nordic Academic Press, 2013. 176 p.

**20** Nicolay L.H., von. *Das Landgut Monrepos in Finnland 1804*. Wiborg, Ed. Elfström, 1875. 30 s., ill.

**21** Owens C. Photography "en abyme". *October*, 1978, vol. 5, pp. 73–88.

**22** Ubac R. Les pièges à la lumière. Bouqueret C. *Raoul Ubac. Photographie*. Paris, Léo Scheer, 2000, pp. 14–15.

УДК 740
ББК 87.8

**Куликов Петр Викторович**
Аспирант, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0009–0000–9071–2332
kultura_log@mail.ru
**Ключевые слова:** философия, театр, метафизика, присутствие, неоплатонизм, Е. Гротовский

Куликов Петр Викторович

# Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма*

* Статья написана по материалам доклада, сделанного автором в рамках VII Барбоевских чтений (Российский государственный институт сценических искусств, Москва, 18–19 октября 2024 года).



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-166-191

**Для цит.:** *Куликов П.В.* Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма // Художественная культура. 2026. № 1. С. 166–191. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-166-191.

**For cit.:** Kulikov P.V. Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 166–191. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-166-191. (In Russian)

**Kulikov Petr V.**
PhD Student, Sector of Aesthetics, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12 bld. 1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia
ORCID ID: 0009–0000–9071–2332
kultura_log@mail.ru
**Keywords:** philosophy, theater, metaphysics, presence, Neoplatonism, J. Grotowski

**Kulikov Petr V.**

## Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics

**Аннотация.** В статье анализируется эстетика Плотина и его учение об умопостигаемых «изваяниях» как особая форма неопосредованного опыта, в которой формирующая творческая энергия разворачивается как акт созерцания. Формулируется гипотеза о том, что неоплатоническая эстетика предоставляет уникальные концептуальные возможности, открывающие доступ к пониманию некоторых направлений театрального авангарда, в которых театр сближается с «духовной практикой», в частности, паратеатральных опытов. На примере текста Е. Гротовского «Перформер» (1987) анализируются такие основные термины рабочего вокабулярия Гротовского, как сущность, процесс, открытость, встреча, акт. Показывается, что ведущим мотивом паратеатральных опытов оказывается известная еще в Античности практика «заботы о себе». Авангардный театр, ищущий опыта открытости, сущностного проявления человека в акте встречи, становится одной из форм такой практики.



**Abstract.** The article analyses the aesthetics of Plotinus and his doctrine of intelligible ‘agalmata’ as a special form of unmediated experience, in which the formative creative energy unfolds as an act of contemplation. A hypothesis is formulated that Neoplatonic aesthetics provides unique conceptual opportunities that open access to understanding some areas of the theatrical avant-garde in which theatre converges with ‘spiritual practice’, in particular, the paratheatrical experiments of J. Grotowski. On the example of J. Grotowski’s *Performer* (1987) such basic terms of his working vocabulary as essence, process, openness, meeting, and act are analysed. It is shown that the motive of paratheatrical experiences turns out to be the practice of ‘care of self’, known since Antiquity. Avant-garde theatre, seeking the experience of openness and the essential manifestation of man in the act of meeting, becomes one of the forms of such practice.

## Введение

Едва ли это случайность, что слово «философия» впервые в истории западной мысли выговаривается в связи с играми и зрелищами. Традиция приписывает изобретение слова «философия» Пифагору, который сравнил человеческую жизнь с играми: одни приходят на игры, чтобы состязаться, другие — чтобы торговать и извлекать прибыль, а третьи — это и есть философы, — чтобы только посмотреть. Вопрос о том, насколько правдива эта легенда, которую рассказывает Диоген Лаэртский в статье о Пифагоре [Диоген Лаэртский, 1979, с. 334; Ямвлих, 2002, с. 48–49], вряд ли уместен, важно другое — что в речи о начале философии говорится об играх, с которыми сравниваются человеческие жизни: βίον ἐοικέναι πανηγύρει. Причем, βίον означает способы общественной жизни, в отличие от чисто биологической жизни — ζων. И если жажда славы и наживы есть признак рабского образа жизни (ἀνδραποδώδεις), то признак философской жизни — жажда истины. Жить философской жизнью значит быть θεαταί — зрителями, причем не просто зеваками, а зрителями истины, или созерцателями. От глагола θεαομαι (смотреть) происходят слова θεατρον и θεωρια, и приведенное изречение Пифагора показывает, что между «театром» и «теорией» существует не только этимологическая связь, но и семантическая. Как состязающиеся на играх охотятся — Диоген тут играет созвучиями корней слов: θηραται (охотники), θεαταί (зрители) — за славой, торговцы — за наживой, так философы — за истиной.

Для античного сознания жизнь космического целого и человеческая жизнь в частности изначально развертывается как игра и зрелище. Эта мысль служит постоянным фоном для моральных рассуждений стоиков и неоплатоников. А.Ф. Лосев в своей истории античной эстетики постоянно подчеркивает, что античное восприятие космоса глубоко театрально [Лосев, 1980, с. 699–701; Лосев, 1994, с. 154–161]. Если у всего есть смысл и начало — ум, Бог или судьба, тогда все, что происходит, есть исполнение некоего плана, замысла или промысла. Метафизика предполагает театр, и театр возникает вместе с метафизикой как первичный набросок ее исполнения. Поэтому театр не может ограничиваться каким-либо частным регионом сущего, но должен относиться к сущему в целом, как таковому. Позже эта идея соразмерности театра миру была воспринята средневековой христианской мыслью и отпечаталась в формуле Иоанна Солсберийского theatrum mundi (театр мира) [John of Salisbary, 1979, p. 156], откуда дошла до У. Шекспира и Р. Декарта. Казалось бы, это затертая аналогия, банальность, общее место. Однако философия, как, впрочем, и театр, не чуждается общих мест, а иногда открывает в них эвристической потенциал.

Пожалуй, впервые идея мира как театра наиболее ясно и отчетливо была выражена в неоплатонизме. В трактате Плотина, посвященном промыслу (Эннеада 3, 3), почти все рассуждение держится на аналогии жизни космоса с театральным спектаклем. «Как будто на сцене театра, так следует смотреть на убийство, все смерти и захваты городов и похищения, все это — перестановки на сцене и перемены облика, и плачи, и рыдания актеров. Ведь здесь, в отдельных проявлениях этой жизни, не внутренняя душа, но внешняя тень человека и рыдает, и печалится, как на сцене, по всей земле, повсюду устрояя себе театральные подмостки. Действительно, таковы дела человека, который считает жизнью только то, что в этой низшей и внешней сфере, и не знает, что, проливая слезы и пребывая в заботах, он — что дитя играющее» [Лосев, 1980, с. 701; Плотин, 2021, с. 151–152]. Общий пессимистический тон этого пассажа перекликается с гераклитовским «век — дитя играющее, играющее в кости, дитя на троне» и подразумевает, что театр — синоним человеческого неведения, слепоты. А если бы люди познали свою истинную природу, то не вели бы себя как актеры на сцене. Но все не так просто. Ведь быть актером и играть на сцене означает — знать всю пьесу и свою роль в ней. А нарисованная Плотином картина скорее напоминает плохой спектакль, в котором актеры берутся играть, не выучив текст, не разобравшись с ролью, вообще не прочитав пьесу. Смысл этой аналогии в том, что есть некая изначальная гармония бытия, в согласии с которой живет космос, а люди, погруженные в свои частные заботы, движимые страстями и желаниями, не хотят поднять глаза к небу, увидеть во всем некий великий замысел, где и для них уготована какая-то роль. И самое верное средство, способное помочь человеку очнуться от сна материальности, вспомнить, кто он на самом деле, — это красота.

## Эстетика неоплатонизма

Эстетическое учение изложено Плотином в двух трактатах: «О красоте» (Энн. 1, 6) и «Об умопостигаемой красоте» (Энн. 5, 8). (А.Ф. Лосев добавляет сюда трактат «Об Эросе» и даже считает его самой важной частью плотиновской эстетики [Лосев, 2002, с. 576].) Второй, наиболее значимый трактат является частью огромного текста, разделенного учеником Плотина Порфирием на четыре фрагмента, которые вошли как самостоятельные трактаты в состав 2-й, 3-й и 5-й эннеад. Как известно, все написанные Плотином тексты Порфирий после смерти учителя распределил на шесть книг по девять трактатов в каждой, почему они и получили название эннеад, девяток. При этом некоторые тексты Порфирий разделил на части, как это и случилось с текстом, частью которого является трактат «Об умопостигаемой красоте». Логика Порфирия была в том, чтобы придать наследию учителя, которое состояло из разрозненных текстов, написанных по конкретным поводам, чаще всего как продолжение устных бесед, вид лестницы, по которой душа должна восходить, как по ступеням, по основным ипостасям Плотиновой онтологии: от чувственного космоса — к Душе, от Души — к Уму, от Ума — к Единому. Пятая эннеада, куда Порфирий поместил этот трактат, в целом посвящена проблемам ноологии (учения об Уме, второй ипостаси в тринитарной системе Плотина). Вторая и третья эннеады, в которую вошли остальные части исходного текста Плотина, сосредоточены соответственно на вопросах натурфилософии и космологии. Весь исходный текст представляет собой, как и корпус эннеад в целом, подробное практическое руководство для восхождения от рассмотрения природных вещей к созерцанию мировой Души, затем к Уму и, наконец, к трансцендентному Единому. Эта же «лестница восхождения» описана и в трактате «О красоте» из первой эннеады: от красоты вещей видимого космоса — к созерцанию эйдосов «прекрасных деяний» и душ, а затем — к «становлению самим зрением» и выходу за пределы мыслимого. Тексты эннеад ветвятся, подобно фракталам, воспроизводя одну и ту же базовую троичную схему на разных уровнях. Красота при этом оказывается не просто ступенькой на пути к экстатическому слиянию с Единым, она, как путеводная нить, начиная с пробуждения души от сна материальности, подводит ее к порогу доступного сознанию опыта, за которым уже нет ничего, что можно было бы увидеть или описать на человеческом языке, — чистое бытие Единого. Впрочем, проблемы с описанием начинаются уже раньше — на уровне умопостигаемого космоса, который разворачивается как ансамбль взаимодействующих интенсивностей, чистых энергий, являющих себя в виде изваяний (αγαλματα) тому, кто еще не отрешился от чувственности. Описать их подлинную сверхчувственную реальность можно лишь на языке парадоксов и оксюморонов. Такая экстатическая диалектика предлагает читателю своего рода упражнение для ума, философский текст становится трамплином, подобно дзенскому коану, требует прыжка из дискурсивного мышления в интуитивное созерцание интеллигибельного мира. Этого же требуют от созерцателя и священные изваяния, своего рода иероглифы, в которых ум неопосредованно воплощает свое бытие. А для этого необходимо обладать особым зрением, каким обладал мифический Линкей, умевший видеть клады, спрятанные в земле.

Собственно, основная проблема передачи или подражания с помощью того или иного искусства «вещам» умопостигаемого мира в том, что подражать им невозможно. «Из чего бы нам заимствовать и составить образ этого ума? Из всего иного и худшего (чем ум) образ будет, конечно, неподходящий. Поэтому следует взять образ из ума же, и это будет уже не образ, а пример, подобно тому как из всей массы золота берется образчик, и если он оказывается не совсем чистым, то или на самом деле очищается, или по крайней мере на словах, то есть говорится, что таков только этот кусок, но не все золото. Подобным образом и тут нам приходится взять за образец наш же ум» [Плотин, 2000. с. 106]. Миметическое искусство обнаруживает здесь собственную границу, преодолеть которую оно не может. Логика образца предполагает присутствие самой вещи, а не ее знака-заместителя. С подобной проблемой сталкиваются современные антропологи театра [Сакс, 2018, с. 91], когда им приходится проводить различие между условным театром, изображающим реальность, и ритуалом, ее воплощающим; таким образом, критерием различения оказывается ось «репрезентация — присутствие». Искусство, которое пыталось бы передать воочию истины интеллигибельного, ноуменального порядка, неизбежно должно становиться немиметическим ритуалом, своего рода психотехникой, способной вводить исполнителя, зрителя или

слушателя (добавим, и читателя) в особое состояние интеллектуального созерцания, транса или экстаза [Доддс, 2000, с. 73–107], в котором являющиеся сущности переживаются как их непосредственное живое присутствие.

Техника достижения подобного состояния неопосредованного восприятия умопостигаемой красоты у Плотина не имеет ничего общего с гипнозом или внушением, но требует обнаружения в себе самом «подобия», ибо увидеть может лишь подобное видимому. Это общее место античной эстетики и гносеологии, однако у Плотина оно превращается в максиму, призыв к любителю прекрасного «ваять свою статую», то есть выделывать свой этос. На помощь человеку в его этической «работе над собой» опять-таки приходит опыт красоты, дающий образцы совершенного знания, действия и жизни. Гносеологический и этический смысл красоты граничит у Плотина с сотериологией: красота помогает человеку оторвать взгляд от земли материальных вещей и направить его в небо умопостигаемых вечных сущностей, где когда-то обитала его душа. Целиком заимствованная из Платоновского «Федона», эта схема дополняется у Плотина аллегорическим толкованием гомеровской «Одиссеи» и призывом «бежать в милую отчизну». Причем надо не идти ногами по земле, а «восходить назад», но, чтобы увидеть, куда идти, нужно «закрыть глаза, пробудиться, переменить зрение на иное» [Плотин, 2019, с. 239]. Этика аскезы, предмет трактата «О красоте» (Энн. 1, 8), понимается Плотином как некая внутренняя мистерия, в которой душа проходит стадии очищения, чтобы активизировалось ее умное зрение, только и способное воспринимать красоту.

Что же такое красота? Каков ее онтологический смысл? Какое отношение к ней имеет искусство? Традиционное для греков понимание красоты как гармонии частей Плотин отвергает, ибо сама гармония должна иметь источник красоты вне себя. Как логически непротиворечивая система утверждений может оказаться ложной, так и гармонично составленная композиция не обязательно будет прекрасной. Этим источником является эйдос — активный принцип формы, преодолевающий косность вещества, организующий его в соответствии со схемой, каковая становится реализацией умопостигаемого творческого импульса, эйдоса, при его «нисхождении» в материю. Эйдос проявляется в материи двумя способами: в сложных телах — как организация частей материи в гармоничное целое (схему), и в простых телах — как преобладание в материи чистых качеств: активности и света. Таким образом, внешнее проявление красоты реализуется, с одной стороны, как беспрепятственное разворачивание энергии и прозрачность, что есть не что иное, как отсутствие препятствий для зрения, а с другой стороны, как единство и целостность. Стало быть, беспрепятственность и активность эйдоса, сообщающие единство и целостность всему, в чем этот эйдос проявляется, суть основные свойства красоты. Но в чем проявляется эйдос и что становится для него препятствием? Очевидно, что это материя, как противоположный эйдосу онтологический полюс, которому свойственны непрозрачность, инертность, бесформенность и множественность.

Диалектика единого и многого, составляющая каркас плотиновской онтологии, далеко не оригинальна. Что отличает платоновскую (а значит, и плотиновскую) онтологию от множества дуальных систем, в частности пифагорейской, так это оптимистический взгляд на природу вещей, согласно которому каждое сущее само по себе естественным образом стремится к благу, истине и красоте. Взгляд этот выражен в знаменитом начале «Метафизики» Аристотеля: «Все люди от природы стремятся к знанию» [Аристотель, 1976, с. 65]. Плотин доводит эту гипотезу до логического предела: у него сама природа, разумная и неразумная, стремится к созерцанию. Причем, именно созерцая, природа творит формы чувственных вещей. Таким образом, сознательное творчество оказывается достоянием не только богов и людей, но и самой природы. «Все возникшие вещи, произведены ли они искусствами или природой, творит некая мудрость, и повсюду есть мудрость, ответственная за творение» [Плотин, 2016, с. 219]. Важно отметить, что, согласно Плотину, видимый предметный мир — только побочный продукт созерцания, имеющий ценность лишь в той мере, в какой он сохраняет в себе отпечаток красоты, побуждающей снова повернуться к созерцанию. В конечном итоге, все, что делается, делается ради созерцания. То же относится и к человеческим искусствам. «Все искусства предполагают, что кто-нибудь обладает такой мудростью, а иначе их не было бы совсем. Однако сам художник вникает, всматриваясь в мудрость, которая присуща природе, и, сообразуясь с ней, уже творит свои создания» [Плотин, 2000, с. 110]. Описанию развертывания творческой потенции природы как

творящего созерцания посвящена вторая часть большого трактата, под названием «О природе, созерцании и Едином» (Энн. 3, 8), которая в сплошном списке у Порфирия идет перед «Об умопостигаемой красоте». Порфирий включил эту вторую часть в 3-ю, физическую эннеаду по той вполне понятной причине, что в ней описано творчество самой природы. Продолжение этого описания мы, собственно, и находим в «Об умопостигаемой красоте», но здесь в роли демиурга уже выступает Ум.

Ум, как и природа, творит, не прибегая к помощи рычагов и орудий, одним актом созерцания, «тихо, без взрывов», ему так же не нужны для творчества ни руки, ни слова, его мысль сразу воплощается в форме, отпечатывается в материи как икона самого ума. Для акта творчества демиургу достаточно присутствовать и находиться в состоянии активного созерцания. Жар, иррадиация или, как сказали бы индийцы, тапас этого присутствия выпекает форму в пассивной и податливой материи. Описанием того, как происходит творческое действие разума, Плотин как бы подготавливает вопрос: а какое человеческое искусство могло бы соответствовать такому понятию творчества? Ведь «искусство смертных следует природе». И отвечает: египетские мудрецы владели таким искусством — искусством создания чистых «изваяний» (αγαλματα) ума, которые без посредничества мимезиса и знаков вбирают в себя мудрость и могут передавать ее другим, способным ее воспринять, также непосредственно, без теоретизирования, без выстраивания «теорем и доказательств». В качестве примера подобного «изваяния» как продукта созерцательного творчества Плотин приводит «это все», то есть всю тотальность чувственно воспринимаемого космоса.

Здесь может возникнуть недоумение. Ведь ясно, что «это все» является продуктом творчества природы или Ума как его отпечаток, икона, а не человеческого творчества. Показательно, что даже русские переводы этого места расходятся: один переводчик подразумевает под «всем» настоящий физический космос, а другой — некую эмблему этого космоса, его символическое «изваяние». Собственно, вторая половина «Об умопостигаемой красоте» представляет собой подробную инструкцию к медитативному упражнению — созерцанию космоса. А поскольку созерцание и есть творчество, то это упражнение можно рассматривать как творческое задание, этюд, который читатель-собеседник должен сам исполнить. Вкратце, задание состоит в том, чтобы вообразить в уме космос, описанный Платоном в «Тимее». Но этот образ должен сразу сочетать в себе наглядную конкретность представления и понятийную абстрактность. Фактически модель космоса нужна Плотину как своего рода идол, икона, изображающее божество, так что само создание этого идола становится идолатрией, своего рода визуальной эвокацией, призыванием бога. И если он является на зов, то приносит с собой и свой космос, уже настоящий, а не созданный фантазией. Является божество из невидимого места и ведет за собой череду других богов, населяющих умопостигаемый космос. Эта теофания описывается оксюмороном «восхождение сверху» [Платон, 1999, с. 156–157]. Истолковать это можно так: ум познает сам себя, так что одна его часть (субъект познания) восходит, а другая (объект познания) — нисходит, но с точки зрения самого ума это одно и то же движение, ибо само разделение на субъект и объект познания иллюзорно. Здесь только и разрешается загадка первичной непроясненности — какое же искусство творит этот космос. Оказывается, что на самом деле это одно и то же искусство. Но что могло бы служить критерием подлинности такого опыта? Вдохновение, энтузиазм, всегда сопровождающие явление божества и единение с ним. По сути, это мистический опыт — вершина эстетического познания как внутренней мистерии. Платон говорит о знании, сообщаемом таким опытом, что оно «не то знание, которому присуще возникновение и которое, как иное находится в ином» [Платон, 1999, с. 156], подлинное знание не есть иное, чем тот, в ком оно находится. И у кого оно есть, тот уже навсегда пленен красотой, одержим своего рода манией, энтузиазмом, который требует искать этот опыт вновь и вновь. В одном месте Плотин даже сравнивает такой опыт единства с опьянением. В опьянении красотой человек пытается представить в чувственной форме то, что ему открылось как умопостигаемое, но это невозможно, и он всякий раз оказывается перед эйдолом, призраком истинной красоты. Таково условие занятий философией, которое оказывается неотделимо от подлинного творчества — влюбленность, опьяненность красотой, энтузиазм. Одержимых такой манией Плотин называет музыкантами, влюбленными и философами [Плотин, 2019, с. 141–143].

Итак, порядок созерцательного творчества и восприятия символического искусства — обратный обычному, где от многого мы приходим к одному. Чтобы уяснить символ, нужно сразу иметь интуицию единого, а от нее уже переходить ко многому. Поэтому для восприятия символического искусства не помогут ни вкус, ни эрудиция, нужна только интеллектуальная интуиция, способность сразу проникать в сущность. Умеющий так видеть воспринимает произведение как присутствие самого космоса, а не как его аллегорию, знак. Принципиально, что опыт красоты связан с явлением мира как целого. Эстетика служит трамплином для метафизики, от красоты тот, кто ее воспринял, трансцендирует к целостности мира, а оттуда, обратным ходом, на возврате — актуализируется этика, так как обогащенная созерцанием целого мира и его красоты душа становится лучше, эстетический опыт, сопровождаемый неизбежным выходом в метафизику, облагораживая душу, становится фундаментом для этики.

Для историка философии очевидно, что в эстетике Плотина переплетены многие мотивы — платоновской теории красоты и связанных с ней гнозиса и учения о метемпсихозе, метафизики Аристотеля, стоической физики и этики, не говоря о мистеральных аллюзиях, которые постоянно возникают в его текстах. Чтобы проследить, как развивалась теория символа (изваяния, αγαλματα) у учеников Плотина, следовало бы обратиться прежде всего к текстам Порфирия и Ямвлиха. Трактат Порфирия «Об изваяниях» [Порфирий, 2011, с. 265–282] дошел в пересказе христианского апологета и историка ранней церкви Евсевия, благодаря ему нам известен и орфический гимн (как прямая цитата из Порфирия), посвященный космическому телу Зевса. «Изваяния» Порфирия суть последние ступеньки в видимом мире, после которых начинается невидимое, так что «изваяние-символ» служит своего рода мостом между феноменальным и ноуменальным. Ямвлих в «Египетских мистериях» [Ямвлих, 2004, с. 16–17] идет еще дальше и обосновывает теургию — ритуальное искусство, позволяющее человеку посредством символических предметов и жестов активно участвовать в божественной демиургии космоса.

Если далее задаться вопросом, к какой мистериальной традиции может отсылать неоплатонизм, ведь ясно, что «египетская мудрость», на которую так часто ссылаются Плотин и его ученики, была, скорее, стилистическим украшением, риторическим обозначением



«мудрости» вообще, общим местом «эпохи синкретизма». По ряду признаков ближе всего к неоплатонизму оказывается орфическая традиция: она была «магико-мистериальным» фундаментом и пифагорейской школы и оказала существенное влияние на Платоновскую философию. Основные черты орфизма-дионисийства, отличающие его от гомеровской «эпической религии» суть [Вилли, 2020, с. 61–89]: 1) полагание трансцендентного разрыва между богом и человеком (отсюда метафора Платона: «тело — гробница души»); 2) возможность преодоления этого разрыва в вакхическом экстазе (с предварительной очистительной аскезой); 3) искусство как путь достижения такого преодоления и его плод, дающий «адепту» магическую власть над страстями. Центральный миф о Дионисе-Загрее, разорванном и съеденном титанами, которых потом испепеляет Зевс, и из пепла, оставшегося от их тел, создает человеческий род, — обосновывает пренебрежение к плоти. А потенциальное присутствие в этом пепле останков Диониса — дает направление орфической сотериологии: ослабление (путем аскезы) титанического начала в себе и высвобождение (через экстаз) дионисийского. Причем интересно, что третья (следующая после Загрея) манифестация Диониса носит имя Люсий, то есть буквально «Разрешитель». А «люсис» (λύσις), согласно «Поэтике» Аристотеля [Аристотель, 2019, с. 39], есть не что иное, как третья стадия трагической фабулы, которую обычно переводят на русский как «развязка». Впрочем, связь трагического искусства с дионисийским и орфическим культом не нуждается в доказательствах.

Подведем итоги. В описании Плотина акт (божественного или природного) творчества выглядит приблизительно так: творимая вещь в присутствии творца сама формирует в себе его отпечаток, становится его иконой как образца. Творец только созерцает творимую вещь, а сам при этом не совершает никаких действий, творчество происходит «тихо, без взрывов». То есть энергия созерцания воздействует на материю, как жар на воск. Принципиально, что в этом воске отпечатывается вполне определенный образ (εικών). Получается, что сам творец-созерцатель имеет определенную форму, она-то и отпечатывается в материи, которую он плавит своим созерцанием. Человек-художник, согласно Плотину, изначально способный к такому же божественному творчеству, даже утратив эту способность, все же в какой-то степени по мере очищения души может актуализировать

в себе подобную творческо-созерцательную энергию. Но тогда возникает вопрос: какой образ отпечатывается в вещах, творимых человеком? Образ самого человека? Но есть ли у человека-творца-созерцателя собственная сущность, или он только проводник, канал или зеркало, идеально отражающий или пропускающий через себя некую энергию, но сам при этом как бы отсутствующий? Подобные вопросы, как мы увидим далее, вновь станут актуальными в практике театральной антропологии.

## Присутствие в Искусстве-проводнике Е. Гротовского

Учение Плотина о красоте — одна из фундаментальных эстетических систем, пожалуй, наиболее полная и универсальная в сравнении с другими античными и более поздними системами эстетики. Ареал ее распространения — все Средиземноморье: не только Европа, но и северная Африка и арабский Ближний восток. Суфийская поэзия, средневековая иконопись, витражное искусство осмыслялись в христианизированных или исламизированных терминах неоплатонизма. Однако почему-то мало кому приходило в голову задаться вопросом об отношении неоплатонической эстетики к театру, хотя такой вопрос напрашивается сам собой. Ведь могла случиться другая история театра! Восток Средиземноморья, ориентировавшийся на Платона, всегда относился к театру и вообще к миметическим искусствам с недоверием, тогда как запад воспринял от Аристотеля его поэтику и теорию драмы, которая и направила мысль о театре по пути его отождествления с драмой. Тогда как эстетика неоплатонизма открывала перед театром совершенно другую перспективу. Каким мог бы быть театр, если бы мысль о нем пошла не за Аристотелем, а за Плотином? Конечно, в истории сослагательное наклонение неуместно, но в качестве мыслительного эксперимента можно попробовать представить себе, каким мог бы стать этот иной театр, и, возможно, нам даже удастся отыскать примеры такого театра в исторической действительности. Во-первых, этот иной театр был бы не миметическим, поскольку в основе его не подражание, а присутствие. Во-вторых, он был бы не драматическим, так как сам творческий акт в нем разворачивается как созерцание, а не действие. В-третьих, он был бы иератическим, предполагающим иерархию бытия. В общем, мы получили бы то, что П. Брук назвал «священным» театром, в котором «невидимое становится видимым» [Брук, 2008, с. 651], имея в виду прежде всего театр Е. Гротовского (Jerzy Grotowski, 1933–1999).



Возьмем один из самых известных текстов-манифестов Е. Гротовского под названием «Перформер». Но для начала нужно сказать несколько слов о фактическом и практическом контексте, в котором этот текст был создан. Текст был написан в 1987 году для выступления на конференции в Италии, во Флоренции. А за два года до этого Гротовский открывает в Понтедере свой Рабочий центр, где с небольшим числом учеников и стажеров из года в год ведет занятия, в которых изучаются ритуальные искусства. Работа, как ее описывает Н. Башинджагян [Гротовский, 2003, с. 36–37], включает в себя три уровня: Подготовления (Preparation), Действие (Action) и Прохождение (Motion).

На первом этапе актеры работали с традиционными песнями, предпочтение отдавалось ритуальным песням афро-карибских архаичных традиций, а также с древними текстами средиземноморского региона: Египет, Греция, Палестина, Ассирия… На основе этих песен и текстов выстраивался тренинг, часто изнурительный, его целью была точность исполнения и сонастройка всех участников. На втором этапе действие песен, как некий несущий поток, начинало ветвиться, проявлять отдельных исполнителей, между которыми происходило взаимодействие на уровне импульсов и реакций, испускаемых и поглощаемых самими участниками. То есть действие в целом не было спектаклем, поскольку не нуждалось в зрителе. И наконец, наступал третий этап, когда отточенное и выверенное Действие становилось своего рода лестницей, по которой участники могли восходить от плотного и материального к тонкому и просветленному, а потом спускаться обратно, сохраняя легкость и просветленность.

Гротовский называл то, чем он занимался в этот период, — Art as vehicle, «Искусство как проводник» (или, буквально, как средство передвижения). И в тексте «Перформер» он подводит некоторые итоги своих исследований феномена «действующего человека» и намечает новые горизонты. В одной из глав этого загадочного, невероятно суггестивно и семантически насыщенного текста-манифеста, изобилующего скрытыми и прямыми цитатами, названной «Я — Я», Гротовский приводит стих из Упанишад и дает ему свое истолкование:

> В очень старых текстах Писаний можно прочесть: «Нас двое. Птица — та, что клюет, и та птица, что смотрит. Одна умрет, одна останется жить». Опьяненные существованием во времени, озабоченные клеванием, мы забываем дать жить той части себя, которая смотрит. А значит, нам грозит существование только во времени и никоим образом — вне времени. Чувствование же себя под взглядом той, другой части самого себя (то, что существует как бы вне времени) дает измерение совершенно иное. Существует Я — Я. Второе Я — квазивиртуально; оно не является в нас ни чьим-то сторонним глазом, ни осуждающим взглядом; оно — как неколебимый взор: немое присутствие, подобное солнцу, все освещает вокруг, но и только. Процесс любого из нас может совершиться лишь в контексте этого неколебимого присутствия. Я — Я: в практике, в опыте эта двойня, эта двоичность предстает не разделенной, а единой, полной [Гротовский, 2003, с. 238].

Как известно, Гротовский до того, как поступить в театральный институт, выбирал между психологией и индологией. Он даже начинал учить санскрит, поэтому неудивительно, что в своем программном тексте он обращается к образу из Упанишад. В русском переводе цитируемый им стих звучит так:

> Две птицы, соединенные вместе друзья, льнут к одному и тому же дереву —
> Одна из них поедает сладкую ягоду; другая смотрит на это, не поедая [Упанишады, 2003, с. 571, 624].

Этот текст, в свою очередь, является репликой более древнего стиха одного из гимнов Ригведы, имеющего форму череды загадок, в котором говорится о двух птицах, сидящих на одном дереве, — одна вкушает сладкую ягоду, а вторая смотрит, не вкушая. На этом дереве селятся все живые существа, сладкая ягода находится на его верхушке, и «до нее не доберется тот, кто не знает отца» [Ригведа, 1999, с. 202]. Переводчики дают разные интерпретации этих стихов. Дерево, очевидно, представляет собой мировое древо, на котором «размножаются все» существа. Но, пытаясь разгадать загадку целиком, один (Л. Рену) видит в дереве метафору ночного неба: орлы — звезды, сладкая ягода — ночное светило, так что речь в загадке идет об убывающей и прибывающей луне. Согласно другому (К. Гельднер), это древо познания, а два орла — два вида знания: интуитивное и прагматическое. Сладкая ягода на вершине дерева достается тому, кто причастен интуитивному высшему знанию. Под отцом следует



понимать Отца-пастуха всего мира, который входит в человека, и тем самым человек познает его [Ригведа, 1999, с. 647].

Упанишады добавляют к вышеприведенному еще следующий текст:

> На том же дереве — человек, погруженный в горести мира, ослепленный, скорбит о своем бессилии;
> Когда же он зрит другого — возлюбленного владыку и его величие, то освобождается от скорби [Упанишады, 2003, с. 571, 624].

Далее об этом человеке говорится, что когда он видит златоцветного творца и владыку, пурушу, то, стряхнув с себя добро и зло, достигает высшего единства.

Едва ли этот текст сам по себе нуждается в дополнительном комментарии. Речь идет о выходе из состояния двойственности посредством созерцания источника всего сущего (пастуха, отца, владыки, пурушу) и обретении единства. Состояние единства при этом понимается как доктринальная цель, к достижению которой следует стремиться человеку. Гротовский понимал это единство как слияние тела и сущности, примеры которого он находил в разных культурах. Например, в Судане в деревнях Ко он наблюдал такое слияние (или осмос) тела и сущности у молодых воинов. В данном случае слияние было связано с цветением юности. Другой пример осознанного длительно слияния тела-сущности, который приводит Гротовский, — фотография Г.И. Гурджиева, сидящего на парижской скамейке. Однако тут каждый термин требует пояснения. Но прежде обратим внимание на еще один ключевой термин, имеющий отношение к практике перфомера: *процесс*. Есть некий особый процесс человека, который происходит только при условии безмолвного присутствия сущности или той части его существа, которая смотрит. В предыдущей главе текста, названной «Угроза и шанс», Гротовский говорит:

> Ключевой вопрос звучит так: каков процесс, идущий в тебе? Верен ли ты своему процессу или ты борешься против него? Процесс — он как бы предназначение любого из нас, он как бы твое собственное предназначение, развивающееся во времени (или же только раскрученное в нем, не более). А значит: каково качество твоего повиновения собственному предназначению? Процесс можно уловить, если то, что мы делаем, находится в связи с нами самими, если в нас нет ненависти к тому, что

мы делаем. Процесс связан с сущностью и — потенциально — ведет к телу сущности [Гротовский, 2003, с. 238].

Вопрос о том, был ли Гротовский непосредственно знаком с какой-либо из групп, практикующих учение Г.И. Гурджиева, остается дискуссионным. З. Осиньский (Z. Osiński) [Osiński, 2009, s. 325–334] сомневается, что такие связи у Гротовского были, разве что через посредничество П. Брука. Но в любом случае знакомство Гротовского с идеями Гурджиева нужно датировать более ранним периодом, задолго до 1989 года. Две книги, «Рассказы Вельзевула своему внуку» Г.И. Гурджиева и «В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения» П.Д. Успенского значатся в списке книг, которые были привезены в Польшу для Гротовского из гастролей «Театра-лаборатории» 1968 года по Англии, Мексике и Франции. Хотя библиотека Гротовского после его смерти не сохранилась, однако у З. Осиньского имелся подаренный ему Гротовским экземпляр того самого французского перевода книги П.Д. Успенского «В поисках чудесного…» с личными пометками и комментариями Гротовского. По мнению М. Зальцмана, эта книга Успенского, помимо книг самого Гурджиева, является лучшим изложением его учения. Отмеченные Гротовским места как раз касаются вопроса о разделении сущности и личности в человеке. Очевидно, что в тексте «Перфомер» Гротовский использует термин «*сущность*» в смысле, близком тому, которым пользовался в своей практике Гурджиев: «В каждом человеке есть как бы две совершенно отдельные части, как бы два разных человека — его сущность и его личность» [Гурджиев, 2013, с. 164–165]. Если личность — случайна, она составлена из воспитания, заимствованных взглядов, вычитанных из книг идей, это внешнее, одежда, то сущность определяется наследственностью, это тип, характер человека, его природа. Сущность не меняется, а личность может изменяться иногда очень быстро, например под гипнозом человек может изменить свои убеждения, потому что на самом деле они не являются его собственностью. Человеку, чтобы развиваться, необходимо научиться различать в себе проявления личности и сущности и не путать их, так как развиваться, расти может только сущность, личность — это социальный конструкт, условная реальность, буквально личина, маска, как любил повторять Гротовский, сродни посмертной маске. Чтобы научиться отличать проявления личности от проявлений сущности, нужно долгое



наблюдение в сочетании с искренностью. «Искренность с самим собой очень трудна, потому что сущность обросла толстой коркой. Год за годом человек надевает на себя новую одежду, новую маску. Все это необходимо постепенно удалить; мы должны освободить себя, раскрыться. До тех пор, пока человек не раскроется, он не увидит» [Гурджиев, 2013, с. 167].

*Раскрытие* — это еще один рабочий термин в практике Гротовского. Однако если Гурджиев подчеркивает постепенность этого процесса раскрытия, то Гротовский обычно говорит в своих выступлениях о полном раскрытии человека в *Акте*, причем, что важно, это раскрытие происходит в момент встречи с другим человеком, другим живым существом. Собственно, эта встреча и акт полного раскрытия человека в ней, и была для Гротовского целью его поисков в театре, а потом и за его пределами. В тексте о том, как создавался последний спектакль Гротовского Apocalypsis cum figuris, после которого он фактически ушел с территории театра, он пишет о возможности предельной встречи, как будто в последний раз в жизни, как условии настоящего совместного творчества актера и режиссера в театре. «Каждый из нас является в какой-то мере тайной. Собственно, творчество в театре — между режиссером и актером — может иметь место только тогда, когда между двумя тайнами происходит контакт. Познать тайну другого значит познать себя самого. И наоборот — познавая свое, познаешь чужое. Не с каждым такое возможно» [Grotowski, 2012, s. 449]. Это трудно, поскольку для этого обоим нужно преодолеть гравитацию собственной личности, собственных амбиций, привычек, покинуть «зону комфорта», оказаться безоружным и в то же время предельно собранным. «Покажи мне твоего Человека, и я покажу тебе моего Бога» — Гротовский приводит это высказывание Теофила из Антиохии как пример предела, до которого может доходить встреча. Здесь антропология обнаруживает свою границу, за которой начинается теология. Или наоборот, что явно ближе Гротовскому, теология превращается в антропологию. В этой эпифании Человека с большой буквы, в необходимости встречи с другим, через которого только и можно узнать себя, проступает все та же старая философская «забота о себе», та же повторяющаяся встреча Сократа и Алкивиада.

М. Фуко, комментируя этот главный, с точки зрения неоплатоников, по крайней мере для начинающих, диалог Платона, замечает [Фуко,

2021, с. 62], что в отличие от Сократа, полагавшего, что «обращение к себе» и «познание себя» необходимо совершать в юном возрасте, не слишком рано и не слишком поздно, как некую философскую пропедевтику, после которой юноша может вступать во взрослую жизнь, реализовывать себя в практике, стоики и неоплатоники так не считали. Они полагали, что «забота о себе» должна занимать скорее досуг взрослого человека, чем юноши, поскольку такая забота требует некоторого устранения себя от общественных дел, должна реализовываться вне социально обусловленных контактов. Вернее, чтобы практиковать такую заботу, нужно создавать особую среду общения, в которой люди заинтересованы именно в «познании себя» и готовы находить для этого время и ресурсы. В римском обществе эпохи Антонинов и в последующие за ней годы такие формы общения, связанного с практикой «заботы о себе», изобретались во множестве. Помимо традиционных занятий в философских кружках, это могли быть частные встречи за городом, вдали от шума и суеты, на виллах, для чтений, бесед, медитативных упражнений, аскезы; поездки к учителям для обучения и прохождения практики; ведение дневников; написание трактатов для друзей по их просьбе или просто из желания прояснить важные для себя вопросы; разные формы переписки, в которых старались дать друг другу отчет в своем состоянии. В рамках этих техник формировался арсенал практических инструментов «заботы себе». Нетрудно заметить сходство подобных практик с «паратеатральными» опытами Гротовского 1970-х годов, когда он поставил себе задачу выйти из профессионального пространства театра к людям. Техники и методы, накопленные за годы лабораторной практики, должны были стать общественным достоянием, а для этого самому Гротовскому и его коллегам-актерам нужно было «научиться делиться». «Древо людей» (1979), «Гора пламени» (1977), «Дорога» (1981) — каждый такой «социальный» проект выходил еще и в художественно-эстетическое измерение. Практическое театральное исследование возможностей в выстраивании связей и отношений между людьми, которое вел Гротовский в период «паратеатра», очень напоминало поиск таких форм, в которых современный человек, подобно римским стоикам и неоплатоникам, мог бы осуществлять «заботу о себе». Надо сказать, что Гротовский был далеко не одинок в этих поисках. Похожие начинания имели место и в других странах и театральных группах.



Достаточно упомянуть Performance Group Р. Шехнера (*R. Schechner*), его разработки «средового театра», или Living Theater Д. Малина (*J. Malina*) и Д. Бека (*J. Beck*). Среди множества экспериментальных театральных групп опыты Гротовского, особенно поздние, начиная с «Театра Истока» и до «Искусства как проводника», отличались методологической строгостью, дисциплиной, отрешенностью от актуальной социальной и политической повестки, закрытостью и почти монастырской атмосферой, в которой проходила работа.

Сущность, процесс, открытость, встреча, акт — таков практический вокабулярий опытов Гротовского, в которых он ищет способы реализации «заботы о себе» в ландшафте современной жизни, где его актеры выстраивают мост от видимого к невидимому. «Акция», которая на протяжении многих лет разрабатывалась, а потом воспроизводилась в Рабочем центре Е. Гротовского в Понтедере, в строгом смысле не являлась ни спектаклем, ни ритуалом. Она понималась как четкая структура, с помощью которой может быть артикулирован поток жизни: «Перформер умеет связывать импульсы тела с песнью. (Поток жизни должен артикулироваться в формах.) Свидетели вступают тогда в состояние интенсивности, потому что — как они утверждают — чувствуют присутствие “чего-то”» [Гротовский, 2003, с. 237]. Гротовский называл себя «учителем Перформера». «Взгляд учителя иногда может воздействовать, служа как бы зеркалом для связи Я — Я (когда это соединение еще не прочерчено). Когда соединение Я — Я уже прочертилось, учитель может исчезнуть, а Перформер продолжить движение к телу сущности… Я — Я не означает быть расчлененным, разъятым надвое, а означает быть удвоенным, быть “вдвойне”. Дело заключается в том, чтобы в действии быть пассивным, а в видении — активным (в противоположность тому, что нам диктуют навыки). Пассивным — значит быть поглощающим, быть “емким”. Активным — значит присутствовать. Чтобы питать жизнь Я — Я, Перформер должен развивать не организм-массу (мускульный, атлетический организм), а организм-канал, путепроводный организм, через который Энергии проплывают» [Гротовский, 2003, с. 237]. Перформер — проводник энергий, строитель мостов между видимым и невидимым, точные действия которого позволяют другим ощутить тождество Я — Я как присутствие «чего-то». Если это все еще можно называть театром, то это театр, который ничего не изображает, сознательно блокирует

всякую репрезентацию и следует неоплатонической эстетике активного созерцания и логике образца или старому правилу алхимиков, согласно которому золото можно получить только из золота. Чтобы говорить об уме, нужно предъявить ум; чтобы говорить о человеке, нужно явить человека. «Покажи мне твоего Человека…».

## Заключение

Поставив друг против друга эстетику неоплатонизма и тезисы Е. Гротовского об Искусстве-проводнике, мы видим, как одно отражается в другом с почти зеркальной точностью. XX век знал множество более или менее удачных импульсов, связанных с опытами метафизики. Можно вспомнить круг «георгианцев», стремившихся превратить платоновскую философию из предмета академических исследований в измерение живого опыта, отчасти отражением этого стала книга Т. Манна «Игра в бисер» (1943). Можно, конечно, вспомнить и об А. Арто и его проекте театра жестокости, и о «конкретной метафизике» Г. Марселя, которая была наиболее полно воплощена в его пьесах. Случай Гротовского и его поисков на фоне множества прецедентов отличается методологической строгостью и последовательностью. Закрытость его работы, которая была следствием ее специфики, требовавшей полной концентрации от участников на длительном отрезке времени, породила множество мифов об эзотеризме Гротовского, обвинений в тирании или шарлатанстве. То, чем он занимался, не вмещается в культурные рамки «экспериментального театра» или «эзотерики», «практической мистики», так же как не вписывалось в культурные шаблоны своего времени то, что делал Сократ, которого современники называли ατοπος, то есть неуместным, что делали стоики, неоплатоники и первые христиане, когда философия была не академической дисциплиной, как и вера не догмой, а образом жизни. И если Гротовский в своих выступлениях обычно сомневается в ценности чересчур «интеллектуальной» культуры, то это не означает его отказа от философии и метафизики, а скорее лишний раз подтверждает правоту Арто, говорившего, что современный человек способен воспринимать метафизику только телесно, через кожу.



## Список литературы:

1 *Аристотель.* Метафизика // *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. / Пер. с древнегреч. Т. 1 / Ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. С. 63–368.

2 *Аристотель.* Об искусстве поэзии: Билингва древнегреческо-русский / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. М.: Либроком, 2019. 104 с.

3 *Брук П.* Пустое пространство / Пер. Ю. Родман, И. Цимбал // Искусство режиссуры: XX век / Сост. С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 623–730.

4 *Вилли В.* Орфические мистерии и греческий дух // Мистерии: Избранные статьи из конференций «Эранос» / Пер. с англ. М.: Академический проект, 2020. С. 61–89.

5 *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с пол., вступ. ст., прим. Н.З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 349 с.

6 *Гурджиев Г.*И. Взгляды из реального мира / Сост. А. Ровнер. М.: Энигма, 2013. 376 с.

7 *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / АН СССР, Ин-т философии; пер. М.Л. Гаспарова, общ. ред. и вступ. статья А.Ф. Лосева. М.: Мысль, 1979. 620 с.

8 *Доддс Е.Р.* Греки и иррациональное / Пер. М.Л. Хорькова. М.; СПб.: Московский философский фонд; Культурная инициатива; Университетская книга, 2000. 318 с.

9 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. 766 с.

10 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. 656 с.

11 *Лосев А.Ф.* Эллинистически-римская эстетика / Сост., ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, прим. В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2002. 703 с.

12 *Платон.* Федон; Пир; Федр; Парменид / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. 528 с.

13 *Плотин.* Избранные трактаты. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.

14 *Плотин.* Пятая эннеада / Пер. с древнегреч. и послесл. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2016. 320 с.

15 *Плотин.* Первая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. ст., ком. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2019. 320 с.

16 *Плотин.* Третья эннеада / Пер. с древнегреч. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2021. 480 с.

17 *Порфирий.* Сочинения / Пер. с древнегреч. и сост. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд. дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. 660 с.

18 Ригведа: Мандалы 1–4 / Пер. с санскрита Т.Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. 768 с.

19 *Сакс У.*С. Ритуал и театр в индуизме // Религия, ритуал, театр: Сборник статей / Пер. с англ.; под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. С. 79–91.

20 Упанишады / Пер. с санскрита, ком. и прилож. А.Я. Сыркина. 3-е изд., испр. М.: Восточная литература, 2003. 782 с.

21 *Фуко М.* Говорить правду о самом себе: лекции, прочитанные в 1982 году в Университете Виктории в Торонто / Пер. с франц. Д. Кралечкина. М.: Дело, 2021. 336 с.

22 *Ямвлих.* О Пифагоровой жизни / Пер. с древнегреч., вступ. ст. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2002. 192 с.

**23** *Ямвлих.* О египетских мистериях / Пер. с древнегреч., ком. и предисл. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетейя, 2004. 208 с.

**24** *Grotowski J.* Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.

**25** *John of Salisbary.* Policraticus: The Statesman's Book / Abridged and edited, with an introduction by Murray F. Markland. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1979. 200 p.

**26** *Osiński Z.* Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009. 484 s.

## References:

**1** Aristotel. Metafizika [Metaphysics]. Aristotel. *Sochineniya: V 4 t.* [Works: In 4 vols.], transl. from Ancient Greek. Vol. 1, ed. V.F. Asmus. Moscow, Mysl' Publ., 1976, pp. 63–368. (In Russian)

**2** Aristotel. *Ob iskusstve poehzii: Bilingva drevnegrechesko-russkii* [On the Art of Poetry: Bilingual Ancient Greek-Russian], transl. from Ancient Greek V.G. Appelrot. Moscow, Librokom Publ., 2019. 104 p. (In Russian)

**3** Brook P. Pustoe prostranstvo [Empty Space], transl. Yu. Rodman, I. Tsimbal. *Iskusstvo rezhissury: XX vek* [The Art of Directing: 20th Century], comp. S.K. Nikulin, L.A. Pichkhadze. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2008, pp. 623–730. (In Russian)

**4** Villi V. Orficheskie misterii i grecheskii dukh [Orphic Mysteries and the Greek Spirit]. *Misterii: Izbrannye stat'i iz konferentsii "Eranos"* [Mysteries: Selected Articles from the Eranos Conferences], transl. from English. Moscow, Akademicheskii proehkt Publ., 2020, pp. 61–89. (In Russian)

**5** Grotowski J. *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku* [From the Poor Theatre to Art as a Vehicle], transl. from Polish, intr. article, notes N.Z. Bashindzhagyan. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003. 349 p. (In Russian)

**6** Gurdzhiev G.I. *Vzglyady iz real'nogo mira* [Views from the Real World], comp. A. Rovner. Moscow, Enigma Publ., 2013. 376 p. (In Russian)

**7** Diogen Laertskii. *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov* [About Life, Teachings and Sayings of Famous Philosophers], USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy, transl. M.L. Gasparov, ed., intr. article A.F. Losev. Moscow, Mysl' Publ., 1979. 620 p. (In Russian)

**8** Dodds E.R. *Greki i irratsional'noe* [The Greeks and the Irrational], transl. M.L. Khorkov. Moscow, St. Petersburg, Moskovskii filosofskii fond Publ., Kul'turnaya initsiativa Publ., Universitetskaya kniga Publ., 2000. 318 p. (In Russian)

**9** Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki. Pozdnii ellinizm* [History of Ancient Esthetics. Late Hellenism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 766 p. (In Russian)

**10** Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya: V 2 kn.* [History of Ancient Esthetics. Results of a Millennial Development: In 2 Books]. Book 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 656 p. (In Russian)

**11** Losev A.F. *Ehllinisticheski-rimskaya ehstetika* [Hellenistic-Roman Aesthetics], comp., eds. A.A. Takho-Godi, V.P. Troitsky, notes V.P. Troitsky. Moscow, Mysl' Publ., 2002. 703 p. (In Russian)



**12** Platon. *Fedon; Pir; Fedr; Parmenid* [Phaedo; Symposium; Phaedrus; Parmenides], transl. from Ancient Greek, eds. A.F. Losev, V.F. Asmus, A.A. Takho-Godi. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 528 p. (In Russian)

**13** Plotin. *Izbrannye traktaty* [Selected Treatises]. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2000. 320 p. (In Russian)

**14** Plotin. *Pyataya ehnneada* [Fifth Ennead], transl. from Ancient Greek, afterwords T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2016. 320 p. (In Russian)

**15** Plotin. *Pervaya ehnneada* [First Ennead], transl. from Ancient Greek, intr. articles, com. T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2019. 320 p. (In Russian)

**16** Plotin. *Tret'ya ehnneada* [Third Ennead], transl. from Ancient Greek T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2021. 480 p. (In Russian)

**17** Porfirii. *Sochineniya* [Works], transl. from Ancient Greek, comp. T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd. dom Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2011. 660 p. (In Russian)

**18** *Rigveda: Mandaly 1–4* [Rig Veda: Mandalas 1–4], transl. from Sanskrit T. Ya. Elizarenkova. Moscow, Nauka Publ., 1999. 768 p. (In Russian)

**19** Saks U.S. Ritual i teatr v induizme [Ritual and Theater in Hinduism]. *Religiya, ritual, teatr: Sbornik statei* [Religion, Ritual, Theater: Collection of Articles], transl. from English, eds. B. Holm, B.F. Flemming, K. Vedel. Kharkov, Gumanitarnyi tsentr Publ., 2018, pp. 79–91. (In Russian)

**20** *Upanishady* [Upanishads], transl. from Sanskrit, com., appl. A.Ya. Syrkin. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2003. 782 p. (In Russian)

**21** Foucault M. *Govorit' pravdu o samom sebe: lektsii, prochitannye v 1982 godu v Universitete Viktorii v Toronto* [Telling the Truth About Oneself: Lectures Delivered in 1982 at the Victoria University of Toronto], transl. from French D. Kralechkin. Moscow, Delo Publ., 2021. 336 p. (In Russian)

**22** Yamvlikh *O Pifagorovoi zhizni* [On the Pythagorean Life], transl. from Ancient Greek, intr. article I.Yu. Melnikova. Moscow, Aleteya Publ., 2002. 192 p. (In Russian)

**23** Yamvlikh *O egipetskikh misteriyakh* [On the Egyptian Mysteries], transl. from Ancient Greek, com., preface I.Yu. Melnikova. Moscow, Aleteya Publ., 2004. 208 p. (In Russian)

**24** Grotowski J. *Teksty zebrane*. Warszawa, Warszawa, Wydawnictwo krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.

**25** John of Salisbary. *Policraticus: The Statesman's Book*, abridged and edited, with an introduction, Murray F. Markland. New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1979. 200 p.

**26** Osiński Z. *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009. 484 s.

УДК 792.2
ББК 85.333

**Гордеев Петр Николаевич**
Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб.р. Мойки, 48
ORCID ID: 0000–0003–2842–4297
ResearcherID: AAA-7298–2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru
**Ключевые слова:** Малый театр, декабристы, революция 1917 года, П.П. Гнедич, А.И. Сумбатов-Южин, М.Н. Ермолова

Гордеев Петр Николаевич

# «Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-192-239

**Для цит.:** *Гордеев П.Н.* «Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра // Художественная культура. 2026. № 1. С. 192–239. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-192-239.

**For cit.:** Gordeev P.N. *The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 192–239. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-192-239. (In Russian)

**Gordeev Petr N.**
D.Sc. (in History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th — 21st Centuries), A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000–0003–2842–4297
ResearcherID: AAA-7298–2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru
**Keywords:** Maly Theater, Decembrists, revolution of 1917, P.P. Gnedich, A.I. Sumbatov-Yuzhin, M.N. Ermolova

**Gordeev Petr N.**

*The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theater

**Аннотация.** Статья посвящена постановке пьесы Петра Гнедича «Декабрист» на сцене Малого театра, впервые показанной зрителям 2 апреля 1918 года. Спектакль оказался знаковым: это была первая крупная премьера Малого театра после его разгрома красногвардейцами в начале ноября 1917 года, которую ждали многочисленные поклонники «Дома Щепкина». Кроме того, пьеса затрагивала революционный сюжет и ранее не ставилась на сцене. Однако, несмотря на блестящий актерский состав и значительный интерес публики, далеко не все надежды постановщиков оправдались.

Пьеса Гнедича, хотя и переработанная автором специально для спектакля, как литературное произведение была оценена критикой невысоко: автора упрекали и за растянутость сюжета во времени (более чем на сорок лет), и за блеклость ролей. Сам образ декабристов весной 1917 года (когда пьесу включили в репертуар) выглядел иначе, чем год спустя, когда фигуры «героев 14 декабря» рассматривались в качестве своих предшественников и большевиками, и их противниками. При этом игра актеров удостоилась в основном положительных рецензий, а исполнение М.Н. Ермоловой роли княжны Плавутиной-Плавунцовой во всех печатных отзывах отмечалось как выдающееся достижение этой великой артистки.

История «полууспеха» «Декабриста» раскрывается на основе архивных источников (в том числе впервые вводимых в научный оборот документов из РГАЛИ, ГЦТМ имени А.А. Бахрушина и Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки), а также материалов периодической печати.



**Abstract.** The article is devoted to the production of Pyotr Gnedich's play *The Decembrist* at the Maly Theatre, which was first performed to the audience on April 2, 1918. The performance appeared to be a landmark: it was the first major premiere of the Maly Theatre after its destruction by the Red Guards in early November 1917, which was awaited by numerous admirers of the Shchepkin House. In addition, the play touched upon revolution events and had not previously been put on stage. However, despite the brilliant cast and significant public interest, not all the hopes of the directors were fulfilled.

Gnedich's play, despite being reworked by the author specifically for the play, was not appreciated by critics as a literary work: the author was reproached both for the length of the storyline over time (it covered the period of over forty years) and for commonplace characters. The very image of the Decembrists in the spring of 1917 (when the play was included in the repertoire) looked different than a year later, when the figures of the 'heroes of December 14' were viewed as their predecessors by both the Bolsheviks and their opponents. At the same time, the actors' performance received mostly positive reviews, and M.N. Yermolova's part of Princess Plavutina-Plavuntsova was noted in all reviews in the press as an outstanding achievement of the great actress.

The story of the 'semi-success' of *The Decembrist* based on archival sources (including the documents from the Russian State Archive of Literature and Art, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, and St. Petersburg State Theatre Library that are introduced into scientific circulation for the first time), as well as periodical materials.

## Введение

После Февральской революции одной из острых проблем, вставших перед театральным сообществом, стал поиск и освоение так называемого «революционного» репертуара. При этом бывшие императорские театры находились в особенно сложном положении. Справедливо именуясь «образцовыми», они не могли ставить многочисленные низкопробные поделки на тему о «царице и Распутине», заполонившие сцены театров-фарсов, и в то же время явно нуждались в новой драматургии — как тогда говорили, соответствующей моменту. Руководители и артисты этих трупп стали присматриваться к произведениям, созданным еще до падения монархии, но по цензурным причинам не увидевшим света рампы. Одной из таких многообещающих пьес стал «Декабрист» (1909), написанный известным драматургом и театральным деятелем П.П. Гнедичем (1855–1925), интерес к литературному творчеству [Жаткин, Сердечная, 2025, с. 206–224] и сценической практике [Мамчур, 2020, с. 155–158] которого не угасает у исследователей. Это произведение, развивавшее сюжет другой пьесы Гнедича («Холопы», 1907), до революции не представлялось автором в драматическую цензуру [Гордеев, 2020, с. 684–685] (хотя и было опубликовано) и таким образом являлось бы новинкой на театральной сцене.

## Пьеса становится революционнее

Сюжет пьесы, состоящей из пяти картин, довольно запутан. В первой будущие декабристы, еще молодые офицеры русской армии (и среди них главный герой, князь Платон Плавутин-Плавунцов), в Париже в 1814 году рассуждают о свободе, России и Европе. Во второй картине (действие разворачивается 4 года спустя), мало связанной с остальными, основное внимание автор уделил образу умирающей тетки героя, богатой старой княжны Екатерины Плавутиной-Плавунцовой. Перед смертью она желает проститься и с племянником, и со своей «незаконной» дочерью Глафирой, молодые годы проведшей в незавидной роли дворовой девки, а затем ставшей маркизой. Действие третьей части происходит «в 20-х годах» (точнее, в ноябре 1824 года на фоне знаменитого петербургского наводнения). Здесь герои уже члены тайного общества, за которыми следит шпион в лице коррумпированного чиновника Веточкина — имеющего, впрочем, и личные счеты к главному герою, некогда соблазнившему и бросившему его дочь. Четвертая картина разворачивается тридцать лет спустя, в 1850-х годах в Сибири. Князь Плавутин-Плавунцов, находясь в депрессивном состоянии, беседует со своей женой-француженкой, а затем с бывшим каторжником, жизнелюбивым и по-своему мудрым Силантием. В последней части, уже в начале 1860-х годов князь, его жена и пожилой декабрист Котарбин встречаются со знаменитым старцем Федором Кузьмичом (в пьесе не раз намекается, хотя прямо и не говорится о том, что старец — это Александр I). Декабристы так и не узнают в говорящем загадками старце императора. В самом конце, когда декабристы уходят, старец задумчиво смотрит на небо и шепотом произносит: «Ныне отпущаеши раба Твоего…» [Гнедич, 1909, с. 92].

Среди описанных Гнедичем декабристов не было исторических лиц, хотя определенные прототипы у героев пьесы имелись. Вдохновившая А. Дюма история любви Ивана Анненкова и Полины Гёбль явно отзывалась в паре князя Платона и его супруги, француженки Адели Бодри, последовавшей за ним в Сибирь. Наиболее радикальный из героев Гнедича, декабрист Мелезинов, упрекающий товарищей в половинчатости и впоследствии повешенный, по-видимому, вобрал в себя некоторые черты К.Ф. Рылеева и П.Г. Каховского.

Сам автор писал руководителю Малого театра знаменитому актеру А.И. Сумбатову-Южину (судя по контексту, в ответ на его предложение поставить «Декабриста» в «Доме Щепкина») на Благовещение (так датировано письмо; праздник по старому стилю отмечался 25 марта) 1917 года: «Я, дорогой и милый Саша, перечел моего “Декабриста” и совершенно отказываюсь от мысли его ставить на сцену. Теперь невозможен конец первого акта, самый конец пьесы и слабый третий акт. В четвертом акте — дворовый Аракчеева, убийца Минкиной[1], тоже нуждается в переделке. Словом, выйдет новая пьеса. Я пишу тебе, чтоб ты и не думал о ней» [Письма Гнедича, л. 32]. Тем не менее Южину удалось уговорить Гнедича быстро заняться исправлением

(1) Речь идет о каторжнике Силантии. Отметим, что в самой пьесе не говорится о том, что это дворовый А.А. Аракчеева и убийца его любовницы.

своего произведения, а Репертуарно-художественный комитет Малого театра 20 апреля 1917 года принял «Декабриста» к постановке [Гордеев, 2020, с. 693].

Не так просто оказалось установить, какой именно текст Гнедич в результате прислал в Малый театр. В фондах крупнейших библиотек не удалось найти издание этой пьесы, датированное 1918 годом. В собрании Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, однако, обнаружился недатированный машинописный (в переплете) текст пьесы, напечатанный уже после революции, по новой орфографии (библиотечный шифр Рук I окх / Г 561 (А)) [Гнедич, б.г.]. Можно предположить, что этот или один из близких к тому вариантов и был отправлен Гнедичем в «Дом Щепкина». При сличении двух текстов можно сделать ожидаемый вывод: в машинописном, отражающем сделанные после революции изменения, значительно усилились почти незаметные в первом варианте антимонархические мотивы.

К примеру, в дореволюционном издании первое действие кончалось возгласом главного героя (при виде императора Александра I): «Смотрите на него, смотрите, — разве мы не накануне свободы!..» [Гнедич, 1909, с. 26]. В машинописном варианте после этого следует еще скептическая реплика Мелезинова: «Да, так лет через сто, может быть!» [Гнедич, б.г., с. 40]. Много реплик этого наиболее радикального из всех персонажей было добавлено Гнедичем в третьем акте. В дореволюционном издании при описании совещания декабристов произносятся речи против крепостничества (в основном маркизой Глафирой), а Мелезинов лишь говорит общие слова о свободе и о том, что ему «четверть-меры надоели. Все или ничего» [Гнедич, 1909, с. 69]. В исправленном после революции тексте он уже нападает на самого императора: «Александр нас обманул. <…> И не в Аракчееве главная вина того кошмара, что сдавил нас, а в Александре. Он окружил себя прихвостнями: Голицыным, Фотием, Криднер — и благочестием обсахаривает черта!» [Гнедич, б.г., с. 116]. Неслучайно Гнедич еще осенью 1917 года в одном из писем Южину отметил, что исправления в третьем акте «требуют одного: жара и подъема от актера, который будет исполнять Мелезинова» [Письма Гнедича, л. 44].

Дальнейшая судьба пьесы прослеживается в переписке ключевых фигур «Дома Щепкина» того времени, уполномоченного по Малому



театру Южина и управляющего театром (эта должность стояла в сложившейся в 1917 году иерархии ниже уполномоченного) актера О.А. Правдина с автором «Декабриста» Гнедичем.

## Долгая подготовка в трудные времена

В апреле 1917 года, когда «Декабриста» официально включили в будущий репертуар, спектакли уже шли к концу и актеры готовились к летнему отдыху. Однако и к началу следующего сезона время премьеры было известно лишь приблизительно. «Дорогой и милый Саша — я послал Правдину все декорации “Декабриста”, что же касается костюмов и гримов, то это еще успеется — так как, по его словам, постановка, намеченная в декабре, как Вы говорили у меня в П[етрогра]де, перенесена окончательно на январь» [Письма Гнедича, л. 36], — писал Гнедич Южину 24 августа 1917 года. 8 сентября 1917 года он сообщал Южину о полученном от Правдина письме, в котором тот просил «скорее прислать добавочный текст “Декабриста”». «Скажи ему, что я в зависимости от товарищей-наборщиков: хотят — набирают, не хотят — лущат семечки» [Письма Гнедича, л. 42]. Гнедич обещал справиться в издательстве А.Ф. Маркса и, «если не готово», выслать в Москву рукописный текст [Письма Гнедича, л. 42].

Пересылка исправленного текста затягивалась. «Вот уже первая половина октября прошла — а “Декабриста” полного еще не имею. Жду» [Правдин, л. 8], — жаловался Правдин Гнедичу в письме от 16 октября. Спустя две недели «Дом Щепкина» оказался в гуще сражения между отрядами большевистского Московского военно-революционного комитета и силами Комитета общественной безопасности, верными Временному правительству. В ходе этих событий в первые дни ноября театр был разгромлен отрядом красногвардейцев, после чего смог возобновить работу лишь 21 ноября [Гордеев, 2022, с. 53–72]. Все это, конечно, повлияло на подготовку спектакля по пьесе Гнедича, в очередной раз ее отодвинув.

«Вследствие остановки спектаклей на целый месяц весь план репертуара пошел к черту. Но “Декабриста” мне удалось удержать» [Правдин, л. 9], — сообщал Правдин Гнедичу в письме от 29 ноября. «Мы теперь репетируем “Бешеные деньги”; как только установим их, так начнем “Декабриста”. Я думаю, так числа 12–15-го декабря,

а сыграем не позднее 20-х чисел января. Раньше не успеем. Как начнем репетировать, выдадут, вероятно, и аванс, так мне говорил Алекс[андр] Иваныч. О пьесе и о постановке не заботьтесь — я все сделаю, что нужно и что буду в силах» [Правдин, л. 9 об.].

Труппа приступила к работе над спектаклем в самом конце 1917 года («21-го начались репетиции “Декабриста”, и сегодня я отправляю повторное представление об авансе» [Южин — Гнедичу, 22 декабря 1917, л. 1], — информировал Южин автора пьесы 22 декабря 1917 года). На исходе зимы о будущей премьере (часто по ошибке именовавшейся «Декабристами») стали активно писать в прессе — сообщалось, что спектакль «откладывается» на время Великого поста [Хроника, 1918, 21–23 февраля, с. 4] или даже вообще «не пойдет», так как «в виду обстоятельств момента не удастся… срепетовать» [Хроника, 1918, 26–27 февраля, с. 4].

Подготовка к появлению драмы о декабристах на сцене шла медленно, то и дело прерываясь под влиянием политических событий. «“Декабриста” репетируем с 21-го декабря (собеседование), но с большими интервалами (праздники) и притом в настроении довольно неуравновешенном, а причины тому 5-ое, 9-ое, 12-ое дни января. Объяснения, думаю, не требует» [Правдин, л. 11], — писал Правдин Гнедичу 14 января (имея в виду созыв и разгон Учредительного собрания, стрельбу в Москве на Театральной площади во время демонстрации 9 января и, возможно, принятие 12 января Декларации прав трудящегося и эксплуатируемого народа, ставшее важным шагом на пути оформления большевистской диктатуры).

В конце зимы и начале весны 1918 года труппе «Дома Щепкина» было, по всем признакам, не до новых премьер: театр напряженно работал над своей конституцией («Временным положением»), вел непростые переговоры с властями о ее утверждении, переизбирал свое руководство, меняя схему управления. Все это происходило на фоне болезненного сокращения труппы и нарастающих бытовых проблем [Гордеев, 2024, с. 51–79]. И все-таки даже в таких условиях творческая работа не останавливалась.

В письме от 14 февраля (здесь и далее даты приводятся по новому стилю) Южин сообщал «дорогому и милому Пете», что «Декабрист» репетируется ежедневно и является единственной премьерой, которую в данный момент готовит театр [Южин — Гнедичу, 14 (1) февраля



1918, л. 1]. Однако уже два дня спустя, 16 февраля, Гнедичу писал Правдин: «Случилось нечто почти неожиданное: “Декабриста” пришлось отодвинуть. А случилось это так: Организационная Комиссия (из артистов) должна была по поручению Корпорации выработать статут будущего автономного Малого театра. Она этим и занялась (15 человек), но в виду политических и других осложнений до сего времени сделать этого не могла, а к марту наступает момент, где каждый артист должен знать, при чем он в будущем, тем более что всех их смущают разные жидовские мальчики» [Правдин, л. 13] (вероятно, имелись в виду антрепренеры частных театров, переманивавшие к себе артистов казенной сцены). Из-за новой неотложной работы постановку отложили («А пьеса была уже настолько срепетована, что на 6-ое, 7-ое и 8-ое я назначил три генеральные репетиции» [Правдин, л. 13 об.— 14]). Правдин обещал, «как только покончим с нашим статутом», возобновить репетиции и установить «день генеральных и спектакля» [Правдин, л. 14 об.]. «По последним репетициям напишу Вам и о пьесе, и об исполнении… честно и откровенно…» [Правдин, л. 14 об.], — обещал он Гнедичу. «Но и теперь думаю, что мы с Вами победим… одним только не доволен: простору Вам было дано сколько угодно, но Вы этой свободой воспользовались мало» [Правдин, л. 14 об.].

«Правдин мне пишет, что “Декабриста” пришлось отложить. Не постигнет ли его судьба “Вековечного Сна”: он вдруг погибнет в чреве матери накануне рождения?» [Письма Гнедича, л. 48], — писал 26 февраля 1918 года Южину обеспокоенный Гнедич, упоминая другую свою пьесу. Но беспокойство было напрасным. Театр был заинтересован в громкой премьере не менее самого автора.

## Накануне

Спектакль, в общей сложности готовившийся около года (срок, прошедший от принятия пьесы Репертуарно-художественным комитетом Малого театра до премьеры), на разных этапах этого периода менял свое значение для «Дома Щепкина». Весной 1917 года это была попытка найти хоть сколько-нибудь «революционный» репертуар, о необходимости которого тогда часто писали в прессе. К осени настроение и труппы, и значительной части публики изменилось: романтика

революции сменилась раздражением от нараставшей разрухи, к которому после Октябрьского переворота прибавилось еще и возмущение интеллигенции действиями большевиков.

В этих условиях пьеса Гнедича не только растеряла свой (с самого начала довольно слабый) бунтарский ореол, но и, насколько можно судить, стала своеобразной отдушиной в открываемое заново прошлое, в поэтическую Александровскую эпоху. Помимо ностальгического очарования читающая публика уже имела перед глазами пример не преемственной связи, а, наоборот, радикального противопоставления декабристов большевикам — это сделала Зинаида Гиппиус в стихотворении «14 декабря 1917»:

Простят ли чистые герои?
Мы их завет не сберегли.
Мы потеряли все святое:
И стыд души, и честь земли.

Мы были с ними, были вместе,
Когда надвинулась гроза.
Пришла Невеста… И Невесте
Солдатский штык проткнул глаза [Гиппиус, 1999, с. 222].

Восклицая несколькими строками ниже: «О, петля Николая чище, / Чем пальцы серых обезьян!» [Гиппиус, 1999, с. 222], — Гиппиус предлагала новую точку зрения не только на декабристов, но даже и на их исторических гонителей: и те и другие, и вся «декабристская» эпоха (и ее порождение, «Невеста», то есть свобода эпохи Временного правительства, «Прекрасная Дама маркизов и русских князей», по М.И. Цветаевой) в этой оптике оказывались лучше, нравственнее советской действительности. Правда, остается неизвестным, прочли ли в «Доме Щепкина» стихотворение, опубликованное 14 декабря 1917 года в петроградской газете «Вечерний звон» [Гиппиус, 1999, с. 504], но размышления над тем, кто же является подлинным преемником декабристов, большевики или их противники, думается, занимали в эту годовщину многих представителей интеллигенции. Подобный взгляд на пьесу и в целом на облик «героев 14 декабря» был в то время близок как минимум части артистов Малого театра, настроенных антибольшевистски — таким, как бессменный глава



«Дома Щепкина» Александр Южин или Мария Ермолова, тяжело переживавшим революционную разруху.

Но удачная особенность темы гнедичевской пьесы в том, что весь этот смысловой пласт был хоть и вполне видимым для интеллигентной публики, но, так сказать, неофициальным. Взыскательным властям театр мог предъявить свою постановку как работу над образом «борцов за свободу», совпадающую с идеологическими установками Наркомпроса. Наконец, яркая, «костюмная» премьера с участием «столпов» театра показала бы городу и миру, что Малый театр оправился от разгрома в революционные дни и успешно продолжает творческую работу.

За несколько дней до премьеры Южин находился в хорошем настроении. «Пишу тебе на генеральной репетиции “Декабриста”, дорогой и сердечно любимый Петя» [Южин — Гнедичу, 29 марта 1918, л. 1], — сообщал он 29 марта Гнедичу. «Я очень доволен и постановкой, и исполнением. Великолепны Ермолова, Лешковская, Ленин, Садовский, Правдин, Айдаров, да все, все. Первый акт жив, красочен и колоритен и, в связи с тундрами двух последних актов, производит сильное впечатление. Айдаров (Кузьмич) и благороден, и прост, и даже величественен. Очень хороши декорации — все новые. Превосходно исполнены и маленькие роли Лепковским и Скрябиным, особенно последним, играющим вместо заболевшего Максимова, который будет играть на премьере» [Южин — Гнедичу, 29 марта 1918, л. 1]. Южин поздравлял своего корреспондента «заранее: по-моему, успех пьесы обеспечен. Она благородна, трогательна и правдива» [Южин — Гнедичу, 29 марта 1918, л. 1–1 об]. В успехе убеждал и интерес публики к премьере, назначенной на 2 апреля («Все уже продано» [Южин — Гнедичу, 29 марта 1918, л. 1 об.], — отметил Южин в том же письме).

## Премьера

Спектакль, которого ждали чуть ли не год, действительно вызвал большой интерес не только у публики, но и у представителей других московских театров. Барышники, «невзирая на декреты» по борьбе с барышничеством, продавали билеты в партер за 60 рублей [Мы, 1918, 4–6 апреля, с. 7]. Наконец вечером 2 апреля, во вторник, зрители увидели спектакль, шедший в бенефис вторых режиссеров и суфлеров

«Дома Щепкина» [Программы, 1918, с. 8]. Вслед за тем пришла очередь для осмысления постановки в театральной печати.

В «Новостях сезона» была помещена большая рецензия В.К. Эрманса на спектакль. Ее автор отметил недостатки пьесы, сказавшиеся и в сценическом воплощении: «Хроника написана интересно, умно, но — увы, не равно, местами слишком схематично. <…> Нет должного подъема в сцене собрания заговорщиков, сильных “людей 14 декабря”, нет значительности во встрече князя Плавутина со старцем Федором Кузьмичом, всем известную легенду о котором П.П. Гнедич, видимо, считает вполне правдоподобной» [Эрманс, 1918, с. 3]. С ним в целом соглашался Ю.В. Соболев в «Рампе и жизни»: «В “Декабристе” не показано как раз то, в чем, казалось бы, должен быть центр драмы — самое 14 декабря, эта кровавая и страшная развязка декабрьской трагедии. Начатая очень свежо и многообещающе, драма Гнедича уже после второго акта неуклонно теряет в своей занимательности и кажется порой излишне многоречивой, а в конце и без нужды сантиментальной, испорченной к тому же попыткой представить чуть ли не апофеоз “старца” — Федора Кузьмича» [Соболев, 1918, с. 6].

Одна из самых недоброжелательных относительно драматурга и пьесы (но не артистов и спектакля) рецензий вышла в петроградском «Нашем веке», московский корреспондент которого побывал на премьере. «П.П. Гнедич в роли опасного, “запрещенного” писателя — комбинация достаточно необычайная. Смешная нелепость былых, старорежимных лет. На что, казалось бы, благонамеренный и благопристойный, сама умеренность и аккуратность. <…> Не то что не красный, даже не цвета saumon» [Чужой, 1918, с. 2], — иронизировал скрывшийся за псевдонимом «Чужой» автор. «Но пришла в голову мысль — использовать для театра декабристов. П.П. Гнедич осуществил эту продерзостную мысль со свойственной ему степенностью и охлажденностью. Нет и горчичного зерна революционности. Боевой пафос сменен тихим прекраснодушием и сладкою сентиментальностью. <…> Собственно, и декабристов-то настоящих нет. Больше похожи они в гнедичевской пьесе на октябристов, — разумеется, не на теперешних, ленинских, но на тех прежних, гучковских» [Чужой, 1918, с. 2]. Несмотря на то что декабристы выведены в пьесе «благонравными», цензура все-таки «загородила им дорогу на сцену», и «стал П.П. Гнедич запретным плодом». Однако, продолжал иронизировать



рецензент, «на этот раз запретный плод — не очень сладкий. Во-первых, мало в нем декабристов, во-вторых, мало пьесы» [Чужой, 1918, с. 2]. Упрекнув автора за чрезмерную растянутость действия во времени («При такой разметанности действия не может быть драматической сцепки, в разрозненности эпизодов расточается сила удара»), журналист подводил итог: «Внутреннего стержня нет, оттого неизбежно нет и силы, нет художественного синтеза» [Чужой, 1918, с. 2].

Если саму пьесу в печати поругивали, оценка ее исполнения актерами была иной.

Критики отдали дань восхищения М.Н. Ермоловой, исполнительнице роли княжны Плавутиной-Плавунцовой: «все эти недостатки спектакля можно забыть из-за одного выступления М.Н. Ермоловой в роли княжны Екатерины. Вот уж воистину праздник искусства, праздник таланта» [Эрманс, 1918, с. 3], — не скупился на похвалы В.К. Эрманс. «Откровенно говоря, роль не из блестящих. Судите сами: старая княжна, которую возят в кресле, собравшись умирать, пригласила родственников и просит у них прощения и кается в грехах своих. Всего одна сцена в одной картине. И на этой канве вышивает артистка узоры редкой красоты. Отдельные интонации, отдельные фразы поражают своей неожиданностью, яркостью и жизненной правдой. Артистка не впадает в мелодраму, в слезливость, как это бы сделала актриса заурядного дарования. Ермолова, наоборот, даже придает умирающей княжне налет внутреннего комизма. Она настолько стара, княжна Екатерина, настолько равнодушна к жизни, что даже о своем прошлом рассказывает с легкой иронией — все, мол, это было так давно…» [Эрманс, 1918, с. 3–4].

«Однако, главное очарование спектакля (а очарование все же было и, может быть, даже помимо участия автора!) не в той части пьесы, в которой главными лицами являются декабристы, а в том — втором — ее действии, в котором появляется княжна Плавутина-Плавунцова. И это, конечно, потому, что играет ее Мария Николаевна Ермолова. <…> И надо быть Ермоловой, чтобы из немногих фраз и не слишком уж богатых внешних деталей воссоздать такую фигуру. И это сделано с таким совершенством, что перед зрителем как бы раскрывается все прошлое этой умирающей старухи. <…> Учитесь у нее, российские актеры!..» [Соболев, 1918, с. 6] — восклицал Ю.В. Соболев в «Рампе и жизни». «Это был праздник искусства» [Чужой, 1918, с. 2], — писал об

игре Ермоловой московский корреспондент петроградского «Нашего века». «Это было воистину очаровательно по тонкости, благородству, простоте и искренности передачи. На закате солнце этого громадного таланта. Ведь уже скоро мы будем справлять сценическое пятидесятилетие Ермоловой. Но и сейчас это солнце светит ярко, горячо, ослепительно прекрасно. Еще подвластна Ермоловой магия театра. И опять сидели мы в зрительной зале, обвороженные, очарованные, полные великой нежности и умиленности» [Чужой, 1918, с. 2].

Рецензенты хвалили и других актеров — в частности, Е.К. Лешковскую, исполнительницу роли Глафиры («Достойной партнершей Ермоловой была Е.К. Лешковская, игравшая незаконную дочь княгини Плавутиной… Е.К. Лешковская дала образ большой яркости» [Соболев, 1918, с. 6]; «Автор не очень щедро выписал эту роль; тем не менее артистка дала интересную фигуру маркизы из дворовых девок» [Эрманс, 1918, с. 4]). Немного критики позволил себе лишь корреспондент «Нашего века», писавший: «Та маркиза из бывших дворовых девок, накопившая много ненависти к угнетающим, много любви к угнетенным, которую играет Е.К. Лешковская, думается мне, должна бы быть более бурная, гневная, без надлома» [Чужой, 1918, с. 2]. Впрочем, журналист там же отмечал: «Свою маркизу, задуманную страдалицей, Е.К. Лешковская играла, конечно, со своим обычным мастерством и выразительною правдою» [Чужой, 1918, с. 2].

Звучали слова одобрения и в адрес Правдина (маркиза Пачиолли), который «сверкал всеми гранями своего дарования», но «акцент итальянца ему не удался, и он скорее ударялся в грека» [Эрманс, 1918, с. 4]. Отметив, что Н.К. Яковлев «отлично играл Силантия», В.К. Эрманс не умолчал и о неудачах, к которым относил исполнение А.А. Левшиной роли влюбленной в главного героя француженки Адели Бодри: «Артистка мельчит этот очаровательный образ женщины с большим сердцем, женщины способной на самопожертвование. <…> Вот этой-то бездонной любви и не чувствовалось в должной мере в передаче артистки. Не благополучно обстояло дело и с акцентированием, которое г-же Левшиной не дается» [Эрманс, 1918, с. 4]. С определенной долей сарказма Эрманс высказался об игре М.Ф. Ленина, исполнявшего главную роль — князя Платона: «Роль трудная и невыигрышная. Вообще, в “Декабристе” много ролей трудных и мало хороших… Г. Ленин красиво носил костюм в первых картинах и красиво (не слишком ли



только холодно?) страдал в последних» [Эрманс, 1918, с. 4]. Соболев также дал двойственную оценку работе Ленина, «которому очень удались последние действия, где уже явственно выступают и скепсис, и душевное утомление князя, и которому весьма не хватило романтической настроенности и пламенности для молодого Платона, свято и убежденно верующего в торжество дела “Союза Благоденствия”» [Соболев, 1918, с. 6].

Работу режиссера И.С. Платона, ставившего спектакль, критики оценили положительно, хотя и без восторга («Поставлена пьеса не очень блестяще, — скромно, но внимательно» [Соболев, 1918, с. 6]; «Постановка… тщательна и приятна» [Эрманс, 1918, с. 4]). Впрочем, Малый, как известно, вообще не был «режиссерским» театром [Шалимова, 2024, с. 121]. Что касается оформления спектакля, то еще 29 ноября 1917 года Правдин обещал Гнедичу: «Декорации будет рисовать Петров, талантливый художник» [Правдин, л. 10]. В результате декорации, созданные С.И. Петровым (работавшим по эскизам самого Гнедича, пересланным автором в Москву [Правдин, л. 14]), удостоились высокой оценки в прессе: «Удачны декорации… кафе в милом улыбчатом Париже и гостиная княжны Екатерины с видом на Неву» [Эрманс, 1918, с. 4].

И все же значительной, безусловной удачей для театра этот спектакль, вопреки предсказанию Южина, не стал. Отметив, что в петроградских газетах появилась телеграмма Южина Гнедичу о «выдающемся успехе» его пьесы на сцене Малого театра, в «Новостях сезона» писали: «Князь Сумбатов проявил в этой телеграмме, если она действительно была послана, только деликатность старого друга и соратника, потому что пьеса как таковая не имела успеха… Успех имело дивное исполнение, но к пьесе и публика и критика отнеслись отрицательно. <…> Успех артистов и успех пьесы — две большие разницы, как говорят, кажется, в Одессе» [Мы, 1918, 18–20 апреля, с. 5].

«Дорогой мой и милый Саша, я сердечно тронут отношением к “Декабристу” как со стороны администрации театра, так и труппы» [Письма Гнедича, л. 49], — писал Гнедич Южину 5 апреля. «Я не ожидал, чтобы Ермолова и Лешковская приняли в нем участие. Судя по корреспонденции “Речи”, М.Н. сделала чудеса из тех намеков, что у меня довольно скудно рассеяны в роли. Об участии Елены Константиновны я ничего не знал до последней минуты: ни ты, ни Правдин

не обмолвились о ней ни словом! Тем приятнее их участие. Но не носило ли оно характера товарищеского, только для бенефиса?» [Письма Гнедича, л. 49]. Гнедич просил Южина «довершить благодеяние» и прислать ему афишу спектакля («Мне важно знать, кто участвовал») и, если возможно, его фотоснимки, а также вернуть эскизы декораций («они мне нужны для Петербурга») [Письма Гнедича, л. 49].

Как и любого автора, Гнедича задевала критика его произведения. В одной из самых резких по отношению к нему как к драматургу рецензий, помещенной в центральном органе кадетской партии, отмечалось, что вместо обрисовки психики и идеологии декабристов герои пьесы Гнедича говорят лишь «несколько самых общих фраз о вольностях в кафе на парижском бульваре вперемежку с тоской о квасе и водке» и «несколько столь же общих фраз о взяточничестве в разговоре с петербургским чиновником-хапугой» [Чужой, 1918, с. 2]. «“Речь” упрекает меня в романтизме и сентиментализме в обрисовке декабристов» [Письма Гнедича, л. 49], — писал Гнедич Южину 5 апреля 1918 года. «А разве все движение их не было маниловщиной (кончившейся для иных виселицей)? А разве сам Александр не романтик? Да ведь и Павел был своего рода романтик — мальтийский рыцарь!» [Письма Гнедича, л. 49].

## Судьба спектакля

Спектаклю о деятелях начального этапа революционного движения в России эпоха грандиозной революции дарила трагикомичные мизансцены, не замышлявшиеся автором пьесы.

Примечательный инцидент произошел на одном из первых представлений «Декабриста» (вскоре после премьеры, не позднее середины апреля 1918 года). «В зрительный зал во время третьего акта стали докатываться отголоски орудийных выстрелов, — сначала глухо и далеко, а потом все приближавшиеся…» [Мы, 1918, 18–20 апреля, с. 5], — рисовал картину начинавшейся в зале тревоги журналист. «Пуганая ворона куста боится, и публика, под впечатлением недавних событий, приняла эти выстрелы как возобновление пальбы на улице. Стали открываться двери лож, и публика выкатывалась, очевидно, спеша заблаговременно добраться до дома. Поднялось движение и в партере: стали выходить» [Мы, 1918, 18–20 апреля, с. 5]. И только



когда один из актеров «дал реплику, что пушечные выстрелы оповещают приближающееся наводнение на Неве, публика поняла, что пушечная пальба инсценирована за кулисами» [Мы, 1918, 18–20 апреля, с. 5]. После этого беглецы стали возвращаться в зал.

Сезон подошел к концу, и «Декабриста» перестали показывать публике. Однако с началом следующего сезона он так и не вернулся на подмостки Малого театра. Это беспокоило автора исторической драмы. «Весною мне писал О.А. Правдин, что “Декабрист” после 11 полных сборов снимается временно с репертуара, чтобы осенью вновь явиться на сцене свежей, незаигранной пьесой, — сообщал Гнедич Южину 30 ноября 1918 года. — Теперь прошло после начала сезона три месяца, а “Декабрист” не возобновляется. Мне хотелось бы знать, когда можно рассчитывать на его возобновление?» [Письма Гнедича, л. 56].

Южин отвечал «дорогому, сердечно любимому Пете» (письмо Южина датировано 27 ноября — вероятно, ошибочно или по старому стилю): «Более двух месяцев я не писал тебе, надеясь сообщить о возобновлении “Декабриста”. Не проходило недели, чтобы я не говорил по этому вопросу с Садовским. Но то выход из труппы 3-х исполнителей (Лепковского, Максимова и Желябужского), то спешная к “юбилею” постановка Посадника, то всякие иные затруднения, представляемые мне Садовским как неодолимые, откладывали возобновление. Наконец, сегодня (как и раньше, впрочем, неоднократно), я, получив твое письмо, говорил с ним уже официально, указывая на постановление Совета о включении пьесы в репертуар» [Южин — Гнедичу, 27 ноября 1918, л. 1–1 об.]. Однако Садовский «повторил мне те же объяснения и указал, что по аналогичным причинам целый ряд пьес, начиная с Ревизора, не может быть включен пока, хотя они и указаны Советом» [Южин — Гнедичу, 27 ноября 1918, л. 1 об.]. Уверяя Гнедича, что он делает «все, что в силах», и советуя послать ему (Южину) официальное письмо как председателю Совета Малого театра («я доложу письмо в его заседании»), Южин, подавленный политическими событиями последнего года, на грустной ноте завершал свое послание: «Обнимаю тебя крепко. Прости, на душе очень… Свету не видно» [Южин — Гнедичу, 27 ноября 1918, л. 1 об.].

Возможно, Южин, в то время уже не бывший единоличным хозяином Малого театра, не понял до конца мотивов члена Правления

театра актера П.М. Садовского или не полностью поведал о них Гнедичу, не желая расстраивать своего старого товарища по театрально-литературному цеху. Сам Садовский в письме к драматургу высказался откровеннее — пьеса не подходила теперь по идейным причинам. 16 декабря 1918 года Гнедич писал Южину: «Дорогой мой и милый Саша — письмо П.М. Садовского я получил сегодня. “Из оного я усмотрел”, — как писали наши деды, — что “Декабрист” потому нейдет, что пьеса эта “буржуазная”. Садовский надеется, что ее еще поставят в этом сезоне. “Надежда — кроткая посланница небес”. Но в данном случае, мне сдается, складывает она персты в фигу и хоть держит их еще в кармане, но когда-нибудь да вынет» [Письма Гнедича, л. 58].

История, таким образом, совершила полный оборот — «Декабрист», казавшийся весной 1917 года примером свежего, «революционного» репертуара, спустя полтора года смотрелся уже чрезмерно старорежимным для советского Малого театра произведением.

## Заключение

Показанный публике 2 апреля 1918 года спектакль по пьесе Гнедича «Декабрист» оказался первой полноценной премьерой Малого театра после взятия власти большевиками и разгрома «Дома Щепкина» во время революционных боев (не считая одноактной пьесы Н.Н. Вильде «Удобства жизни», сыгранной в конце января 1918 года [Театральный, 1918, с. 4] и не вызвавшей сколько-нибудь значительной реакции в театральных кругах).

В общественном сознании за это время декабристская тема в общем и пьеса Гнедича в частности изменили свою политическую окраску, постепенно теряя революционный ореол и приобретая двойственный смысл, позволявший и большевикам, и их противникам причислять декабристов к своему пантеону. Художественные достоинства пьесы были весьма невысоко оценены рецензентами, в отличие от самого спектакля. Игра актеров Малого театра в «Декабристе» получила немало похвал в прессе, а исполнение М.Н. Ермоловой роли старой княжны Плавутиной-Плавунцовой по общему признанию стало одним из выдающихся творческих свершений великой актрисы.



## Источники:

1 *Гнедич П.П.* Декабрист: Пять картин из семейной хроники Плавутиных-Плавунцовых. Б.и., б.г. 154 с. // Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека.

2 Письма Гнедича Петра Петровича к А.И. Сумбатову-Южину // РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 882. Л. 1–109.

3 Правдин Осип Андреевич. Письма (9) к Петру Петровичу Гнедичу // Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Ф. 1. Оп. Р 1. № 873. Л. 1–18.

4 Южин — Гнедичу: Письмо 22 декабря 1917 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 110. Л. 1–1 об.

5 Южин — Гнедичу: Письмо 14 (1) февраля 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 111. Л. 1–2.

6 Южин — Гнедичу: Письмо 29 (16) марта 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 112. Л. 1–1 об.

7 Южин — Гнедичу: Письмо 27 ноября 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 114. Л. 1–1 об.

## Список литературы:

8 *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 591 с.

9 *Гнедич П.П.* Декабрист: Пять картин из семейной хроники Плавутиных-Плавунцовых. СПб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. 92 с.

10 *Гордеев П.Н.* Государственные театры России в 1917 году. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. 856 с.

11 *Гордеев П.Н.* «Хочется идти к вам и своими руками очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием»: разгром Малого театра в начале ноября 1917 г. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2022. № 3. С. 53–72.

12 *Гордеев П.Н.* «У нас полная неразбериха»: Малый театр в феврале — мае 1918 года // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 51–79. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-51-79.

13 *Жаткин Д.Н., Сердечная В.В.* П.П. Гнедич как переводчик и постановщик драматургии Шекспира в России 1880–1910-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 93. С. 206–224.

14 *Мамчур Е.В.* Классицистская комедия на Александринской сцене начала 1900-х годов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 4. С. 152–163.

15 *Мы* [*Кугульский С.Л.*]. У рампы // Новости сезона. 1918. 4–6 апреля. С. 7.

16 *Мы* [*Кугульский С.Л.*]. У рампы // Новости сезона. 1918. 18–20 апреля. С. 5.

17 Программы и либретто московских театров // Театр. 1918. 2–3 апреля. С. 7–16.

18 *Соболев Ю.* «Декабрист» П. Гнедича // Рампа и жизнь. 1918. № 14. С. 5–6.

**19** Театральный день // Театр. 1918. 23–24 января. С. 4.

**20** Хроника // Новости сезона. 1918. 21–23 февраля. С. 4–5.

**21** Хроника // Новости сезона. 1918. 26–27 февраля. С. 4–5.

**22** *Чужой.* Московские отклики. Пьеса о декабристах // Наш век. 1918. 3 апреля. С. 2.

**23** *Шалимова Н.А.* Малый театр в эпоху режиссуры: парадоксы становления и развития // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 119–127. https://doi.org/10.35852/2588–0144–2024–4–119–127.

**24** *Эрманс В.* «Декабрист». (Малый театр) // Новости сезона. 1918. 4–6 апреля. С. 3–4.




## Sources:


**1** Gnedich P.P. Dekabrist: Pyat' kartin iz semeinoi khroniki Plavutinykh-Plavuntsovykh [*The Decembrist*: Five Scenes from the Family Chronicle of the Plavutins-Plavuntsovs]. No publisher, no date. 154 p. *Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya teatral'naya biblioteka* [St. Petersburg State Theater Library]. (In Russian)

**2** Pis'ma Gnedicha Petra Petrovicha k A.I. Sumbatovu-Yuzhinu [Letters of Gnedich Pyotr Petrovich to A.I. Sumbatov-Yuzhin]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 878, inv. 1, fol. 882, ll. 1–109. (In Russian)

**3** Pravdin Osip Andreevich. Pis'ma (9) k Petru Petrovichu Gnedichu [Pravdin Osip Andreevich. Letters (9) to Pyotr Petrovich Gnedich]. *Otdel rukopisei i redkoi knigi Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi teatral'noi biblioteki* [Department of Manuscripts and Rare Books of the St. Petersburg State Theater Library], f. 1, inv. R 1, no. 873, ll. 1–18. (In Russian)

**4** Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 22 dekabrya 1917 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of December 22, 1917]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 67, no. 110, ll. 1–1 back side. (In Russian)

**5** Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 14 (1) fevralya 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of February 14 (1), 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 67, no. 111, ll. 1–2. (In Russian)

**6** Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 29 (16) marta 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of March 29 (16), 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 67, no. 112, ll. 1–1 back side. (In Russian)

**7** Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 27 noyabrya 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of November 27, 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 67, no. 114, ll. 1–1 back side. (In Russian)


## References:


**8** Gippius Z.N. *Stikhotvoreniya* [Poems], intr. article, comp., text's prep., and notes A.V. Lavrov. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proehkt" Publ., 1999. 591 p. (In Russian)

**9** Gnedich P.P. *Dekabrist: Pyat' kartin iz semeinoi khroniki Plavutinykh-Plavuntsovykh* [*The Decembrist*: Five Scenes from the Family Chronicle of the Plavutins-Plavuntsovs]. St. Petersburg, Izdanie T-va A.F. Marks Publ., 1909. 92 p. (In Russian)

**10** Gordeev P.N. *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 godu* [State Theaters of Russia in 1917]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2020. 856 p. (In Russian)

**11** Gordeev P.N. "Khochetsya idti k vam i svoimi rukami ochistit' dorogoi teatr ot skverny, zanesennoi stikhiinym bezumiem": razgrom Malogo teatra v nachale noyabrya 1917 g. ["I Would Like to Come to You and Clean the Dear Theater with My Own Hands from the Filth Brought by Spontaneous Madness": The Defeat of the Maly Theater in Early November 1917]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 8: Istoriya,* 2022, no. 3, pp. 53–72. (In Russian)

**12** Gordeev P.N. "U nas polnaya nerazberikha": Malyi teatr v fevrale — mae 1918 goda ["We Have a Complete Mess": The Maly Theater in February — May 1918]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2024, no. 4, pp. 51–79. https://doi.org/10.35852/2588–0144–2024–4–51–79. (In Russian)

**13** Zhatkin D.N., Serdechnaya V.V. P.P. Gnedich kak perevodchik i postanovshchik dramaturgii Shekspira v Rossii 1880–1910-kh gg. [P.P. Gnedich as a Translator and Director of Shakespeare's Dramaturgy in Russia in the 1880s — 1910s]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2025, no. 93, pp. 206–224. (In Russian)

**14** Mamchur E.V. Klassitsistskaya komediya na Aleksandrinskoi stsene nachala 1900-kh godov [Classical Comedy on the Alexandrinsky Stage of the Early 1900s]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi*, 2020, no. 4, pp. 152–163. (In Russian)

**15** My [Kugulsky S.L.]. U rampy [At the Ramp]. *Novosti sezona*, 1918, April 4–6, p. 7. (In Russian)

**16** My [Kugulsky S.L.]. U rampy [At the Ramp]. *Novosti sezona*, 1918, April 18–20, p. 5. (In Russian)

**17** Programmy i libretto moskovskikh teatrov [Programs and Librettos of Moscow Theaters]. *Teatr*, 1918, April 2–3, pp. 7–16. (In Russian)

**18** Sobolev Yu. "Dekabrist" P. Gnedicha [*The Decembrist* by P. Gnedich]. *Rampa i zhizn'*, 1918, no. 14, pp. 5–6. (In Russian)

**19** Teatral'nyi den' [Theater Day]. *Teatr*, 1918, January 23–24, p. 4. (In Russian)

**20** Khronika [Chronicle]. *Novosti sezona*, 1918, February 21–23, pp. 4–5. (In Russian)

**21** Khronika [Chronicle]. *Novosti sezona*, 1918, February 26–27, pp. 4–5. (In Russian)

**22** Chuzhoy. Moskovskie otkliki. P'esa o dekabristakh [Moscow Responses. The Play about the Decembrists]. *Nash vek*, 1918, April 3, p. 2. (In Russian)

**23** Shalimova N.A. Malyi teatr v ehpokhu rezhissury: paradoksy stanovleniya i razvitiya [Maly Theater in the Era of Directing: Paradoxes of Formation and Development]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2024, no. 4, pp. 119–127. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-119-127. (In Russian)

**24** Ermans V. "Dekabrist". (Malyi teatr) [*The Decembrist*. (Maly Theater)]. *Novosti sezona*, 1918, April 4–6, pp. 3–4. (In Russian)

UDC 792.2
LBC 85.333

**Gordeev Petr N.**
D.Sc. (in History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th — 21st Centuries), A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru
**Keywords:** Maly Theatre, Decembrists, revolution of 1917, P.P. Gnedich, A.I. Sumbatov-Yuzhin, M.N. Yermolova

Gordeev Petr N.

# *The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theatre



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-192-239

**For cit.:** Gordeev P.N. *The Decembrist* on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 192–239. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-192-239.

**Для цит.:** *Гордеев П.Н.* «Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра // Художественная культура. 2026. № 1. С. 192–239. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-192-239.

**Гордеев Петр Николаевич**
Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru
**Ключевые слова:** Малый театр, декабристы, революция 1917 года, П.П. Гнедич, А.И. Сумбатов-Южин, М.Н. Ермолова

**Гордеев Петр Николаевич**

«Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра

**Abstract.** The article is devoted to the production of Pyotr Gnedich's play *The Decembrist* at the Maly Theatre, which was first performed to the audience on April 2, 1918. The performance appeared to be a landmark: it was the first major premiere of the Maly Theatre after its destruction by the Red Guards in early November 1917, which was awaited by numerous admirers of the Shchepkin House. In addition, the play touched upon revolution events and had not previously been put on stage. However, despite the brilliant cast and significant public interest, not all the hopes of the directors were fulfilled.

Gnedich's play, despite being reworked by the author specifically for the play, was not appreciated by critics as a literary work: the author was reproached both for the length of the storyline over time (it covered the period of over forty years) and for commonplace characters. The very image of the Decembrists in the spring of 1917 (when the play was included in the repertoire) looked different than a year later, when the figures of the 'heroes of December 14' were viewed as their predecessors by both the Bolsheviks and their opponents. At the same time, the actors' performance received mostly positive reviews, and M.N. Yermolova's part of Princess Plavutina-Plavuntsova was noted in all reviews in the press as an outstanding achievement of the great actress.

The story of the 'semi-success' of *The Decembrist* based on archival sources (including the documents from the Russian State Archive of Literature and Art, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, and St. Petersburg State Theatre Library that are introduced into scientific circulation for the first time), as well as periodical materials.



**Аннотация.** Статья посвящена постановке пьесы Петра Гнедича «Декабрист» на сцене Малого театра, впервые показанной зрителям 2 апреля 1918 года. Спектакль оказался знаковым: это была первая крупная премьера Малого театра после его разгрома красногвардейцами в начале ноября 1917 года, которую ждали многочисленные поклонники «Дома Щепкина». Кроме того, пьеса затрагивала революционный сюжет и ранее не ставилась на сцене. Однако, несмотря на блестящий актерский состав и значительный интерес публики, далеко не все надежды постановщиков оправдались.

Пьеса Гнедича, хотя и переработанная автором специально для спектакля, как литературное произведение была оценена критикой невысоко: автора упрекали и за растянутость сюжета во времени (более чем на сорок лет), и за блеклость ролей. Сам образ декабристов весной 1917 года (когда пьесу включили в репертуар) выглядел иначе, чем год спустя, когда фигуры «героев 14 декабря» рассматривались в качестве своих предшественников и большевиками, и их противниками. При этом игра актеров удостоилась в основном положительных рецензий, а исполнение М.Н. Ермоловой роли княжны Плавутиной-Плавунцовой во всех печатных отзывах отмечалось как выдающееся достижение этой великой артистки.

История «полууспеха» «Декабриста» раскрывается на основе архивных источников (в том числе впервые вводимых в научный оборот документов из РГАЛИ, ГЦТМ имени А.А. Бахрушина и Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки), а также материалов периодической печати.

## Introduction

A daunting challenge the theatrical community was facing after the February Revolution was the so-called 'revolutionary' repertoire, its search and development. The former imperial theatres ended up in a particularly difficult situation: rightly considered 'model', they could not stage low-standard productions on the theme of 'the Tsarina and Rasputin' that took over farce theatres and, at the same time, they obviously needed new drama, appropriate to the times. The directors and actors began to look narrowly at works created before the fall of the monarchy that had never been put on stage for censorship reasons. One of the promising plays was *The Decembrist* (1909) by the famous playwright and theatre professional Pyotr P. Gnedich (1855–1925), whose literary work [Zhatkin, Serdechnaya, 2025, pp. 206–224] and stage practice [Mamchur, 2020, pp. 155–158] still remains in the focus of researchers. The literary work, which developed the plot of another play by Gnedich (*The Serfs*, 1907), had not been submitted to censorship before the revolution (despite being published) [Gordeev, 2020, pp. 684–685] and thus would be a novelty product on the theatre stage.

## The play becomes more revolutionary

The play presents five acts, which makes the plot rather convoluted. In the first act, the future Decembrists, young officers of the Russian army (including the protagonist, Prince Platon Plavutin-Plavuntsov) in 1814 in Paris discuss freedom, Russia, and Europe. The second one (set four years later), which is loosely connected to the others, primarily focuses on the protagonist's dying aunt, the wealthy elderly Princess Ekaterina Plavutina-Plavuntsova. Before her death, she wishes to bid farewell to both her nephew and illegitimate daughter Glafira, who spent her youth unenviably as a servant girl and later became a marquise. The third act is set in the 1820s (more precisely, in November 1824, in the face of the infamous St. Petersburg flood). In this part the characters are already members of a secret society spied by the corrupt official Vetochkin, who, incidentally, has his own history with the protagonist — he once seduced and abandoned Vetochkin's daughter. The fourth act unfolds thirty years later, in the 1850s in Siberia. Prince Plavutin-Plavuntsov, emotionally depressed, converses with his French wife, and then with a former convict, the joyous and wise Silantiy. In the final act set in the early 1860s, the prince, his wife, and the elderly Decembrist Kotarbin meet the famous elder Fyodor Kuzmich (it is repeatedly hinted at, though never explicitly stated, that the elder is Alexander I). The Decembrists never recognize the old man who speaks enigmatically as the emperor. At the very end, when the Decembrists leave, the elder muses upon the sky and whispers, "Now you are letting your servant depart…" [Gnedich, 1909, p. 92].

Even though Gnedich's Decembrists are not historical figures, they do have real inspiration. The love story of Ivan Annenkov and Pauline Gueble, which inspired Alexandre Dumas, is clearly traced in the couple of Prince Platon and his wife, the Frenchwoman Adele Baudry, who follows him to Siberia. The most radical of Gnedich's characters, the Decembrist Melezinov, who reproaches his comrades for their half-heartedness and is later hanged, apparently embodies some of the traits of K.F. Ryleyev and P.G. Kakhovsky.

Gnedich himself wrote to the head of the Maly Theatre, the famous actor A.I. Sumbatov-Yuzhin (apparently, in response to his proposal to stage *The Decembrist* at the Shchepkin House) on Annunciation Day in 1917 (under the Julian calendar the holiday was celebrated on March 25), "I, dear Sasha, have reread my *The Decembrist* and completely reject the idea of putting it on stage. Now the end of the first act, the very end of the play, and the weak third act are impossible. In act four, Arakcheyev's servant, Minkina's murderer(1), also needs to be reworked. In short, this will make a new play. I am writing to you so that you do not even think about it" [Letters of Gnedich, l. 32]. Nevertheless, Yuzhin managed to persuade Gnedich to quickly revise his work, and on April 20, 1917, the Repertoire and Artistic Committee of the Maly Theatre accepted *The Decembrist* for staging [Gordeev, 2020, p. 693].

It is not easy to identify which text Gnedich ultimately submitted to the Maly Theatre. A 1918 edition of the play could not be found in the major library collections. However, in the collection of the St. Petersburg State Theatre Library, there is an undated typewritten version of the play (bound) produced after the revolution under the new spelling (library code

(1) This refers to the character of convict Silantiy. It should be mentioned that in the play it is not said that he is A.A. Arakcheyev's servant and his mistress's murderer.

Manuscript / Shelf department / G 561 (A)) [Gnedich, no date]. Thus, it can be assumed that this version, or the one close to it, was sent to the Shchepkin House. Comparing the two texts, an expected conclusion can be made: the typewritten version that contains changes made after the revolution clearly intensifies the anti-monarchist themes, almost unnoticeable in the previous version.

For instance, in the pre-revolutionary edition, the first scene ended with the protagonist exclaiming (upon seeing Emperor Alexander I), "Look at him, look — are not we on the threshold of freedom?" [Gnedich, 1909, p. 26]. In the typewritten edition, these lines are followed by Melezinov's sceptical remark, "Yes, maybe, in a hundred years from now!" [Gnedich, no date, p. 40]. Many of the lines by Melezinov, the most radical of all characters, were introduced by Gnedich in the third act. In the pre-revolutionary edition, in the scene of the Decembrist meeting, speeches against serfdom are given (mainly by the Marquise Glafira), and Melezinov speaks about freedom just in general terms and says that he is "fed up with quarter-measures. All or nothing" [Gnedich, 1909, p. 69]. In the revised text, he already attacks the emperor himself, "Alexander has deceived us. <…> And it is not Arakcheyev who is to blame for the nightmare, but Alexander. He surrounded himself with henchmen — Golitsyn, Fotiy, and Kridner, and with piety he sugarcoats the devil!" [Gnedich, no date, p. 116]. It is no coincidence that back in the autumn of 1917, in one of his letters to Yuzhin, Gnedich noted that the corrections in the third act would "require the one thing: ardour and enthusiasm from the actor playing the part of Melezinov" [Letters of Gnedich, l. 44].

The destiny of the play can be traced in the correspondence between its author and the key figures of the Shchepkin House of that time — the authorized representative of the Maly Theatre A.I. Yuzhin and the theatre manager, actor O.A. Pravdin (in the hierarchy established in 1917, the post of a theatre manager was lower than that of an authorized representative).

## Long preparation in difficult times

In April 1917, when *The Decembrist* was officially included in the future repertoire, the theatre season was coming to its end and the actors were preparing for the summer break. However, even by the beginning of the next season, the premiere time was known just approximately. On August 24, 1917, Gnedich wrote to Yuzhin, "Dear Sasha, I have sent Pravdin the set for *The Decembrist*; as for costume and makeup, there is plenty of time, since, according to Pravdin, the production scheduled for December, as you told me in Petrograd, has been ultimately postponed until January" [Letters of Gnedich, l. 36]. On September 8, 1917, he informed Yuzhin of a letter from Pravdin, in which the latter asked him "to send the revised text of *The Decembrist* as soon as possible". "Tell him that I depend on my fellow typesetters: if they want to, they type; if they do not, they shell seeds" [Letters of Gnedich, l. 42]. Gnedich promised to check with A.F. Marx publishing house and, "if it is not ready yet", to send the handwritten text to Moscow [Letters of Gnedich, l. 42].

The delivery of the revised text was delayed. "It is mid-October already, but I still do not have the complete text of *The Decembrist*. I am waiting" [Pravdin, l. 8], Pravdin complained to Gnedich in a letter dated October 16. Two weeks later, the Shchepkin House appeared in the thick of the battle, between units of the Bolshevik Moscow Military Revolutionary Committee and the forces of the Public Safety Committee, loyal to the Provisional Government. During the events, in the first days of November, the theatre was destroyed by the Red Guards, after which it resumed work only on November 21 [Gordeev, 2022, pp. 53–72]. All the events, clearly, had their influence on performance preparation, having delayed it once again.

"Due to the suspension of performances for a whole month, the entire repertoire plan went down the drain. But I managed to retain *The Decembrist*" [Pravdin, l. 9], Pravdin reported to Gnedich in a letter on November 29. "We are currently rehearsing *Mad Money*, and as soon as it is all set, we will get down to *The Decembrist* — on December 12–15, I think, and will perform no later than January 20. We will not make it any earlier. Once we begin rehearsing, an advance will supposedly be paid, that is what Aleksandr Ivanovich told me. Do not worry about the play and the production — I will do everything in my power" [Pravdin, l. 9 back side].

The troupe started working on the play at the very end of 1917 ("Rehearsals of *The Decembrist* began on the 21st, and today I am sending a repeat submission for an advance payment" [Yuzhin — to Gnedich, December 22, 1917, l. 1]). At the close of winter, the upcoming premiere (often mistakenly called *The Decembrists*) was actively written about in the press — it was reported that the play was postponed for Lent [Chronicle, 1918, February 21–23, p. 4] or may even not take place at all, since

"due to the current circumstances it will not be possible <…> to rehearse" [Chronicle, 1918, February 26–27, p. 4].

Preparations for the premiere went slowly, every now and then interrupted by political events. "We have been rehearsing *The Decembrist* since December 21, but with long intervals (the holidays), and in a rather unbalanced mood, the reasons for which being January 5, 9, and 12. I think, that does not need to be explained" [Pravdin, l. 11], Pravdin wrote to Gnedich on January 14 (referring to the convocation and dispersal of the Constituent Assembly, the shooting in Moscow Theatre Square during the demonstration on January 9, and, possibly, the adoption of the Declaration of the Rights of the Working and Exploited People on January 12, which became an important step toward the establishment of the Bolshevik dictatorship).

In the late winter and early spring of 1918, the Shchepkin House troupe, apparently, had other things but premieres to worry about: the theatre was intensely working on its constitution (Provisional Regulations), conducting difficult negotiations with the authorities to approve it, changing its management structure and re-electing its leadership. All this took place against painful staff reductions and mounting household problems [Gordeyev, 2024, pp. 51–79]. And yet, even under such circumstances, the creative process did not cease.

In a letter dated February 14 (from this point onward, dates are given by the Gregorian calendar), Yuzhin informed "dear Petya" that *The Decembrist* was being rehearsed daily and was the only upcoming premiere of the theatre [Yuzhin — to Gnedich, February 14 (1), 1918, l. 1]. However, just two days later, on February 16, Pravdin wrote to Gnedich, "Something almost unexpected happened: *The Decembrist* had to be postponed. Here is how it happened: tasked by the Corporation, the Organizing Committee (made up of actors) was supposed to develop the statute of the future autonomous Maly Theatre. They (15 people) started, but due to political and other complications, they have not been able to do it; and by March there comes a time when every actor must know their place in the future, especially since they are all being confused by various Jewish lads" [Pravdin, l. 13] (probably, he was referring to private theatre entrepreneurs who lured artists from the state theatres to their places). Due to new urgent work, the production was postponed ("And the play was already so well-rehearsed that I scheduled three full-dress rehearsals for the 6th, 7th, and 8th" [Pravdin, ll. 13 back side — 14]). Pravdin promised to resume rehearsals and set "the day for full-dress rehearsals and the performance" as soon as they finished the statute [Pravdin, l. 14 back side]. "After the final rehearsals, I will write to you about the play and the performance… honestly and openly…" [Pravdin, l. 14 back side], he promised Gnedich. "But I do believe that we will win… There is the only thing I am dissatisfied with: you were given so much freedom, but you made little use of it" [Pravdin, l. 14 back side].

"Pravdin writes to me that *The Decembrist* has been postponed. Will it suffer the same fate as *The Eternal Sleep* and suddenly perish in its mother's womb just before its birth?" [Letters of Gnedich, l. 48], a worried Gnedich wrote to Yuzhin on February 26, 1918, mentioning another play of his. But his worries were unfounded — the theatre was no less interested in the premiere than the author himself.

## Before the premiere

The production took about a year (from acceptance by the Maly Theatre Repertoire and Artistic Committee to the premiere) and over the time its preparation had varying significance for the Shchepkin House. In the spring of 1917, it was an attempt to find some even remotely 'revolutionary' repertoire, the demand for which was often written about in the press at the time. By the autumn, the mood of both the troupe and the audience changed: the romanticism of the revolution gave way to irritation at the growing devastation, and the intelligentsia's outrage at the actions of the Bolsheviks after the October Revolution.

Under such circumstances, not only did Gnedich's play lose its rebellious image (initially, rather weak), but it also became a kind of escape into a rediscovered past, the poetic era of Alexander I. Beyond nostalgic charm, the reading audience already had an example not of continuity, but, on the contrary, of a radical opposition between the Decembrists and the Bolsheviks — in the poem *December 14, 1917* by Zinaida Gippius:

> Will the noble heroes forgive us?
> Their covenant we've failed to keep.
> We've lost all that was sacred:
> The shame of soul and honour of land.

We were with them, we were together,
When the thunderstorm approached.
The Bride arrived… and soldier's bayonet
Stabbed the Bride in the eyes [Gippius, 1999, p. 222].

A few lines below, exclaiming "Oh, Nicholas's noose is cleaner / Than the fingers of grey monkeys!" [Gippius, 1999, p. 222], Gippius suggested a new perspective not only on the Decembrists, but even on their historical persecutors: all of them and the entire Decembrist era (and its offspring, 'the Bride', that is, the freedom of the Provisional Government period, or 'the beautiful lady of the marquises and Russian princes' as in M.I. Tsvetaeva) appeared to be better, more principled than Soviet reality. However, it is unknown whether the poem published on December 14, 1917 in the Petrograd newspaper *The Evening Bell* [Gippius, 1999, p. 504] was read at the Shchepkin House or not, but the question of who the true successors to the Decembrists were — the Bolsheviks or their opponents — is supposed to have occupied numerous minds of the intelligentsia on the anniversary of the December events. Such a perspective on the play and the overall image of the 'heroes of December 14' at the time was relatable at least to some part of the Maly Theatre anti-Bolshevik actors, such as the longtime head of the Shchepkin House Alexander Yuzhin and Maria Yermolova, who were deeply affected by the revolution disorder.

But the lucky feature of the theme of Gnedich's play was that the entire meaning layer, though quite visible to the intelligentsia, was, as it were, unofficial. To the demanding authorities, the theatre could present the production as work on cultivating the image of 'freedom fighters' in line with the ideological principles of the People's Commissariat of Education. Finally, a vibrant costumed premiere featuring theatre pillars would prove to the city and the world that the Maly Theatre had recovered from the chaos of the revolutionary days and successfully continued its creative work.

A few days before the premiere, Yuzhin was in good spirits. "I am writing to you at the full-dress rehearsal of *The Decembrist*, my dear Petya" [Yuzhin — to Gnedich, March 29, 1918, l. 1], he wrote to Gnedich on March 29. "I am truly satisfied with both the production and the performance. Yermolova, Leshkovskaya, Lenin, Sadovsky, Pravdin, Aidarov, all of them are magnificent. The first act is lively and picturesque, and, in connection with the tundra of the last two acts, produces a strong impression. Aidarov



(Kuzmich) is noble, simple, and majestic at the same time. The sets are great — all new. The minor parts are also performed superbly by Lepkovsky and Scriabin, especially the latter, substituting the sick Maximov, who will be performing at the premiere" [Yuzhin — to Gnedich, March 29, 1918, l. 1]. Yuzhin congratulated Gnedich in advance, "I believe, the success of the play is guaranteed. It is noble, touching, and truthful" [Yuzhin — to Gnedich, March 29, 1918, ll. 1, 1 back side]. The coming success was also confirmed by the audience's interest in the premiere scheduled for April 2, ("The house is sold out" [Yuzhin — to Gnedich, March 29, 1918, l. 1 back side], Yuzhin noted in the same letter).

## The premiere

The premiere, much anticipated for nearly a year, excited considerable interest not only among the audience, but also other Moscow theatres representatives. Speculators, ignoring decrees, sold tickets to the stalls at a price of 60 roubles [My [Kugulsky S.L.], 1918, April 4–6, p. 7]. Finally, on the evening of April 2, Tuesday, the audience attended the performance, which was a benefit for the assistant directors and prompters of the Shchepkin House [Programs, 1918, p. 8]. Then it was time for theatrical reviews in the press.

*News of the Season* published a lengthy review of the performance by V.K. Ermans. He highlighted the drawbacks of the play which also reflected in the stage production. "The chronicle is written in an interesting and intelligent way, but unevenly, and at times too schematically. <…> There is no climax in the scene of the meeting of the conspirators, the powerful 'people of December 14', the meeting of Prince Plavutin and the elder Fyodor Kuzmich, the well-known legend about whom P.P. Gnedich apparently considers plausible, lacks significance" [Ermans, 1918, p. 3]. The critic's point of view was generally shared by Yu.V. Sobolev in *Footlight and Life*, "*The Decembrist* does not show what, as one would think, should be the core of the drama — December 14, the terrible and bloody conclusion of the December tragedy. Having a fresh and promising start, after the second act, Gnedich's becomes less interesting, seems verbose and even unnecessarily sentimental in the end, and, moreover, is spoiled by an attempt to present almost the apotheosis of the 'elder' Fyodor Kuzmich" [Sobolev, 1918, p. 6].

One of the most hostile reviews of the play (but not of the actors and stage production) was published in the Petrograd newspaper *Nash Vek* (Our Century), whose Moscow correspondent attended the premiere. "P.P. Gnedich as a risky, 'suppressed' writer is rather unusual. Ridiculous absurdity of past, old-regime years. So benevolent and decent he is, the very picture of moderation and precision, as one would think <…> Far from red, not even salmon-coloured" [Chuzhoy, 1918, p. 2], remarked sarcastically the critic under the pseudonym Chuzhoy. "But P.P. Gnedich came up with an idea — to bring the Decembrists on stage. He carried out the impudent idea with steadiness and composed nature characteristic of him. There is not a single grain of revolution. The martial pathos is replaced by quiet idealism and sweet sentimentality. <…> In fact, there are no real Decembrists either. In Gnedich's play, they remind the Octobrists — not the current Leninist ones, of course, but the old Guchkov's" [Chuzhoy, 1918, p. 2]. Despite the Decembrists being portrayed as "well-behaved" in the play, the censors "barred their way onto the stage", and "P.P. Gnedich became the forbidden fruit". However, the critic continued to ironize, "this time the forbidden fruit is not very sweet. Firstly, there are few Decembrists, and secondly, little play" [Chuzhoy, 1918, p. 2]. Having reproached the author for the drawn-out action ("With such a scattered action, drama cohesion is impossible; the impacting force is wasted in the disunity of the episodes"), the journalist concluded, "There is no inner strength, and therefore no artistic synthesis" [Chuzhoy, 1918, p. 2].

While the play itself was criticized in the press, the reception of the actors' work was different.

Critics paid tribute to M.N. Yermolova who played the part of Princess Plavutina-Plavuntsova. "All the shortcomings of the production can be compensated for just by M.N. Yermolova as Princess Ekaterina. This is truly a celebration of art, a celebration of talent" [Ermans, 1918, p. 3], V.K. Ermans was lavish of praise. "Frankly, the character is not bright. You be the judge: the old princess in a wheelchair, about to die, invites her relatives to beg forgiveness and repent of her sins. Just one scene in one act. And on this canvas, she embroiders patterns of rare beauty. Individual intonations and phrases impress with their unexpectedness, brightness and vital truth. The actress does not sink into melodrama or crying spells, as a commonplace actress would do. Yermolova, on the contrary, adds comedy to the character. Princess Ekaterina is so old, so indifferent to life, that she even speaks of her past with a touch of irony — it all happened so long ago, you see…" [Ermans, 1918, pp. 3–4].

"However, the main charm of the performance (it did have a charm, perhaps even without the author's participation!) is not in the part where the Decembrists dominate the action, but in the second act where Princess Plavutina-Plavuntsova appears. And this, of course, is because the part is played by Maria Nikolaevna Yermolova. <…> And one must be Yermolova to create such a figure based on just a few phrases and poor details. Yermolova does it with such perfection that the entire past of the dying old lady seems to rise to the audience's view. <…> Learn from her, Russian actors!" [Sobolev, 1918, p. 6], exclaimed Yu.V. Sobolev in *Footlights and Life*. "It was a celebration of art" [Chuzhoy, 1918, p. 2], wrote the Moscow correspondent of the Petrograd newspaper *Nash Vek* about Yermolova's performance. "It was truly enchanting in its subtlety, nobility, simplicity, and sincerity of performance. The sun of this enormous talent is almost setting. After all, soon we will celebrate Yermolova's fiftieth anniversary on stage. But the sun still shines brightly, ardently, and gloriously beautifully. The magic of theatre is still in her power. And once again, we sat in the auditorium, enchanted, captivated, and filled with great tenderness and affection" [Chuzhoy, 1918, p. 2].

Reviewers praised other actors as well, in particular E.K. Leshkovskaya who played the part of Glafira ("E.K. Leshkovskaya, who played the illegitimate daughter of Princess Plavutina, was a well-matched partner for Yermolova… E.K. Leshkovskaya portrayed a character of great brilliance" [Sobolev, 1918, p. 6]; "The author did not give a detailed picture of the character; nevertheless, the actress created an interesting image of a marquise from the courtyard girls" [Ermans, 1918, p. 4]). Only the correspondent of *Nash Vek* allowed himself a little criticism, writing, "That marquise from the former courtyard girls played by E.K. Leshkovskaya, who has accumulated hatred for the oppressors and love for the oppressed, should have been more exuberant, outraged, and unbroken, as it seems to me" [Chuzhoy, 1918, p. 2]. However, the journalist also noted, "E.K. Leshkovskaya played her marquise, conceived as a sufferer, with her usual skill and expressive convincingness" [Chuzhoy, 1918, p. 2].

Reviewers' acclaim was also addressed to Pravdin (Marquis Pacioli), who "sparkled with all the facets of his talent", though "he failed to do the Italian accent and sounded somewhat Greek" [Ermans, 1918, p. 4].

V.K. Ermans emphasised that N.K. Yakovlev “played Silantius superbly”, but did not remain silent about the failures, for instance, A.A. Levshina as the Frenchwoman Adele Baudry, in love with the main character, “The actress trivializes the charming image of a kind-hearted woman, capable of self-sacrifice. <…> This bottomless love could not be felt properly in the actress’s portrayal of the character. Accentuation was not good either — it does not come easily to Levshina” [Ermans, 1918, p. 4]. Somewhat sarcastically, Ermans commented on the performance of M.F. Lenin as Prince Platon, “The part is difficult and not a winning one. In general, in *The Decembrist* there are many difficult parts and few good ones… Lenin handsomely wore his costume in the first scenes and handsomely (not too dryly?) suffered in the last ones” [Ermans, 1918, p. 4]. Sobolev also gave an ambivalent assessment of Lenin’s acting, “He was very natural in the last scenes where scepticism and spiritual exhaustion of the prince are pronounced, but lacked romantic sentiment and ardour for the young Platon, a sacred and convinced believer in the triumph of the Union of Welfare” [Sobolev, 1918, p. 6].

The work of director I.S. Platon who staged the play was positively met by critics, although without much enthusiasm (“The play was not staged brilliantly, but modestly and with attention to detail” [Sobolev, 1918, p. 6]; “The production <…> is meticulous and pleasant” [Ermans, 1918, p. 4]). However, the Maly Theatre, as is known, was not a ‘director’s’ theatre at all [Shalimova, 2024, p. 121]. As for the set design, on November 29, 1917, Pravdin promised Gnedich, “The set design will be created by Petrov, a talented artist” [Pravdin, l. 10]. As a result, the sets created by S.I. Petrov (made to sketches by Gnedich himself, sent by the author to Moscow [Pravdin, l. 14]) were well-received in the press: “The sets are well-executed… the cafe in sweet, happy Paris and Princess Ekaterina’s living room with a view of the Neva” [Ermans, 1918, p. 4].

And yet, contrary to Yuzhin’s prediction, the production did not become a significant, undeniable success for the theatre. Noting that a telegram from Yuzhin to Gnedich about the ‘outstanding success’ of his play at the Maly Theatre had appeared in Petrograd newspapers, *News of the Season* wrote, “If the telegram was sent indeed, Prince Sumbatov came across as a tactful friend and comrade, because the play, as such, did not enjoy success… The marvellous performance was truly a success, but the play itself was not positively received by either the audience or critics. <…> The success of actors and the success of a play are two very different things, as they say, presumably, in Odessa” [My [Kugulsky S.L.], 1918, April 18–20, p. 5].



“My dear Sasha, I am deeply touched by the attitude of the theatre administration and the troupe towards *The Decembrist*” [Letters of Gnedich, l. 49], Gnedich wrote to Yuzhin on April 5. “I did not expect Yermolova and Leshkovskaya would take part in it. Judging by the publications in *Rech*, M.N. made miracles out of the hints that were rather scantly given in the character’s image. I knew nothing about Elena Konstantinovna’s participation until the last minute: neither you nor Pravdin said a word about her! All the more pleasant is their participation. But was not it of a comradely nature, merely for the benefit performance?” [Letters of Gnedich, l. 49]. Gnedich asked Yuzhin to “complete the good deed” and send him a playbill (“It is important for me to know who participated”) and photographs, if possible, and also to return the sketches of the set design (“I need them in St. Petersburg”) [Letters of Gnedich, l. 49].

Like any author, Gnedich was offended by criticism of his work. One of the most hostile reviews of him as a playwright, published in the central organ of the Cadet Party, stated that instead of reflecting the psychology and ideology of the Decembrists, the characters in Gnedich’s play utter only “a few very general lines about liberties in a café on a Parisian boulevard, interspersed with longing for kvass and vodka” and “a few equally general lines about bribery in a conversation with a greedy St. Petersburg official” [Chuzhoy, 1918, p. 2]. “*Rech* accuses me of romanticism and sentimentalism in my portrayal of the Decembrists” [Letters of Gnedich, l. 49], Gnedich wrote to Yuzhin on April 5, 1918. “But was not the whole movement dreamy inactivity (which for some ended on the gallows)? And was not Alexander himself romantic? After all, Pavel was a romantic of sorts — a Knight of Malta!” [Letters of Gnedich, l. 49].

## The destiny of the play

The era of the great revolution gave the play about the figures of the early revolutionary movement in Russia tragicomic scenes not intended by its author.

A remarkable incident took place at one of the first performances of *The Decembrist* (shortly after the premiere, no later than mid-April 1918).

"During the third act, the echoes of gunfire were heard in the auditorium — muffled and distant at first, then the sound was approaching…" [My [Kugulsky S.L.], 1918, April 18–20, p. 5], the journalist was setting the scene of starting agitation. "A burnt child dreads the fire, so the audience, impressed by recent events, took the sounds for gunfire outside. Box doors opened and the audience was leaving, obviously rushing to get home in time. A movement started in the stalls as well: people began to leave, too" [My [Kugulsky S.L.], 1918, April 18–20, p. 5]. And only when one of the actors "gave the line that the cannon shots were warning of a coming flood on the Neva, the audience realized that the cannon fire was staged behind the scenes" [My [Kugulsky S.L.], 1918, April 18–20, p. 5]. Then, the escapees returned to the auditorium.

In any case, the theatre season was coming to its end, and *The Decembrist* ceased to be performed. However, with the start of the following season, it did not return on stage of the Maly Theatre, which could not but worry its author. "In spring, O.A. Pravdin wrote to me that after 11 sold-out performances *The Decembrist* was temporarily removed from the repertoire just to reappear on the stage in autumn as a fresh production", Gnedich informed Yuzhin on November 30, 1918. "Now three months have passed since the start of the season, and *The Decembrist* has not been back on stage yet. I would like to know when we can expect its revival" [Letters of Gnedich, l. 56].

Yuzhin replied to "dear Petya" (Yuzhin's letter is dated November 27, probably erroneously or under the Julian calendar), "I have not written to you for over two months, hoping to inform you of the revival of *The Decembrist*. Not a week has passed without me speaking to Sadovsky about this matter. But it was either the withdrawal of three actors from the troupe (Lepkovsky, Maksimov, and Zhelyabuzhsky), or the hasty production of *Posadnik* for the anniversary, or all sorts of other challenges set to me by Sadovsky as insurmountable that postponed the revival. Finally, today, having received your letter, I spoke to him officially (as I did before multiple times), referring to the Council resolution on including the play in the repertoire" [Yuzhin — to Gnedich, November 27, 1918, ll. 1, 1 back side]. However, Sadovsky "repeated the same explanations to me and pointed out that, for similar reasons, a whole series of plays, beginning with *The Government Inspector*, could not be included in the repertoire for the time being, although they had been approved by the Council" [Yuzhin — to Gnedich, November 27, 1918, l. 1 back side]. Assuring Gnedich that he was doing "everything in his power" and advising him to send an official letter to him (Yuzhin) as Chairman of the Maly Theatre Council ("I will report the letter at the meeting"), Yuzhin, emotionally depressed by the political events of the past year, finished his letter on a sad note, "I embrace you tightly. Forgive me, on my soul … No light can be seen" [Yuzhin — to Gnedich, November 27, 1918, l. 1 back side].

Yuzhin, who at the time was no longer the sole head of the Maly Theatre, might have been unaware of the motives of actor P.M. Sadovsky, member of the theatre's board, or unwilling to fully disclose them to Gnedich in order not to upset his old theatrical and literary comrade. As for Sadovsky, in a letter to the playwright, he expressed himself more frankly: the play was no longer suitable for ideological reasons. On December 16, 1918, Gnedich wrote to Yuzhin, "My dear Sasha, I received P.M. Sadovsky's letter today. From it I see that *The Decembrist* is not performed because it is a 'bourgeois' play. Sadovsky hopes it will be staged again in the current season. 'Hope is a gentle messenger from heaven'. But in our case, it seems, hope is giving us a finger, and although it still keeps it up its sleeve, it will show it someday" [Letters of Gnedich, l. 58].

Thus, history came full circle: *The Decembrist* that in the spring of 1917 seemed fresh and revolutionary, a year and a half later appeared too old-fashioned for the Soviet Maly Theatre.

## Conclusion

Gnedich's play *The Decembrist* put on stage on April 2, 1918, was the first full-scale premiere of the Maly Theatre after the seizure of power by the Bolsheviks and destruction of the Shchepkin House in revolutionary struggles (not to mention one-act play *The Comforts of Life* by N.N. Vilde performed in late-January 1918 [Theatre Day, 1918, p. 4], which failed to produce any significant impression in theatre circles).

In the public consciousness of that time, the Decembrist theme in general and Gnedich's play in particular changed their political overtone, gradually losing revolutionary spirit and acquiring an ambiguous meaning that allowed both the Bolsheviks and their opponents to pantheonise the Decembrists. The artistic merits of the play were not highly acclaimed by reviewers, unlike the performance. The acting of the Maly Theatre

performers in *The Decembrist* was praised in the press, and the part of the old princess Plavutina-Plavuntsova played by the outstanding actress M.N. Yermolova was generally recognized as one of her greatest creative achievements.



## Sources:

1 Gnedich P.P. Dekabrist: Pyat' kartin iz semeinoi khroniki Plavutinykh-Plavuntsovykh [The Decembrist: Five Scenes from the Family Chronicle of the Plavutins-Plavuntsovs]. No publisher, no date. 154 p. *Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya teatral'naya biblioteka* [St. Petersburg State Theatre Library]. (In Russian)

2 Pis'ma Gnedicha Petra Petrovicha k A.I. Sumbatovu-Yuzhinu [Letters of Gnedich Pyotr Petrovich to A.I. Sumbatov-Yuzhin]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 878, inv. 1, fol. 882, ll. 1–109. (In Russian)

3 Pravdin Osip Andreevich. Pis'ma (9) k Petru Petrovichu Gnedichu [Pravdin Osip Andreevich. Letters (9) to Pyotr Petrovich Gnedich]. *Otdel rukopisei i redkoi knigi Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi teatral'noi biblioteki* [Department of Manuscripts and Rare Books of the St. Petersburg State Theatre Library], f. 1, inv. R 1, no. 873, ll. 1–18. (In Russian)

4 Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 22 dekabrya 1917 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of December 22, 1917]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 67, no. 110, ll. 1–1 back side. (In Russian)

5 Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 14 (1) fevralya 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of February 14 (1), 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 67, no. 111, ll. 1–2. (In Russian)

6 Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 29 (16) marta 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of March 29 (16), 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 67, no. 112, ll. 1–1 back side. (In Russian)

7 Yuzhin — Gnedichu: Pis'mo 27 noyabrya 1918 g. [Yuzhin — to Gnedich: Letter of November 27, 1918]. *GTSTM* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 67, no. 114, ll. 1–1 back side. (In Russian)

## References:

8 Gippius Z.N. *Stikhotvoreniya* [Poems], intr. article, comp., text's prep., and notes A.V. Lavrov. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proehkt" Publ., 1999. 591 p. (In Russian)

9 Gnedich P.P. *Dekabrist: Pyat' kartin iz semeinoi khroniki Plavutinykh-Plavuntsovykh* [The Decembrist: Five Scenes from the Family Chronicle of the Plavutins-Plavuntsovs]. St. Petersburg, Izdanie T-va A.F. Marks Publ., 1909. 92 p. (In Russian)

10 Gordeev P.N. *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 godu* [State Theatres of Russia in 1917]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2020. 856 p. (In Russian)

11 Gordeev P.N. "Khochetsya idti k vam i svoimi rukami ochistit' dorogoi teatr ot skverny, zanesennoi stikhiinym bezumiem": razgrom Malogo teatra v nachale noyabrya 1917 g. ["I Would Like to Come to You and Clean the Dear Theatre with My Own Hands from the Filth Brought by Spontaneous Madness": The Defeat of the Maly Theatre in Early November 1917]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 8: Istoriya,* 2022, no. 3, pp. 53–72. (In Russian)

12 Gordeev P.N. "U nas polnaya nerazberikha": Malyi teatr v fevrale — mae 1918 goda ["We Have a Complete Mess": The Maly Theatre in February — May 1918]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2024, no. 4, pp. 51–79. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-51-79. (In Russian)

13 Zhatkin D.N., Serdechnaya V.V. P.P. Gnedich kak perevodchik i postanovshchik dramaturgii Shekspira v Rossii 1880–1910-kh gg. [P.P. Gnedich as a Translator and Director of Shakespeare's Dramaturgy in Russia in the 1880s — 1910s]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2025, no. 93, pp. 206–224. (In Russian)

14 Mamchur E.V. Klassitsistskaya komediya na Aleksandrinskoi stsene nachala 1900-kh godov [Classical Comedy on the Alexandrinsky Stage of the Early 1900s]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi*, 2020, no. 4, pp. 152–163. (In Russian)

15 My [Kugulsky S.L.]. U rampy [At the ramp]. *Novosti sezona*, 1918, April 4–6, p. 7. (In Russian)

16 My [Kugulsky S.L.]. U rampy [At the ramp]. *Novosti sezona*, 1918, April 18–20, p. 5. (In Russian)

17 Programmy i libretto moskovskikh teatrov [Programs and Librettos of Moscow Theatres]. *Teatr*, 1918, April 2–3, pp. 7–16. (In Russian)

18 Sobolev Yu. "Dekabrist" P. Gnedicha [*The Decembrist* by P. Gnedich]. *Rampa i zhizn'*, 1918, no. 14, pp. 5–6. (In Russian)

19 Teatral'nyi den' [Theatre Day]. *Teatr*, 1918, January 23–24, p. 4. (In Russian)

20 Khronika [Chronicle]. *Novosti sezona*, 1918, February 21–23, pp. 4–5. (In Russian)

21 Khronika [Chronicle]. *Novosti sezona*, 1918, February 26–27, pp. 4–5. (In Russian)

22 Chuzhoy. Moskovskie otkliki. P'esa o dekabristakh [Moscow Responses. The Play about the Decembrists]. *Nash vek*, 1918, April 3, p. 2. (In Russian)

23 Shalimova N.A. Malyi teatr v ehpokhu rezhissury: paradoksy stanovleniya i razvitiya [The Maly Theatre in the Era of Directing: Paradoxes of Formation and Development]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2024, no. 4, pp. 119–127. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-119-127. (In Russian)

24 Ermans V. "Dekabrist". (Malyi teatr) [*The Decembrist*. (The Maly Theatre)]. *Novosti sezona*, 1918, April 4–6, pp. 3–4. (In Russian)




## Источники:


1 *Гнедич П.П.* Декабрист: Пять картин из семейной хроники Плавутиных-Плавунцовых. Б.и., б.г. 154 с. // Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека.

2 Письма Гнедича Петра Петровича к А.И. Сумбатову-Южину // РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 882. Л. 1–109.

3 Правдин Осип Андреевич. Письма (9) к Петру Петровичу Гнедичу // Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Ф. 1. Оп. Р 1. № 873. Л. 1–18.

4 Южин — Гнедичу: Письмо 22 декабря 1917 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 110. Л. 1–1 об.

5 Южин — Гнедичу: Письмо 14 (1) февраля 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 111. Л. 1–2.

6 Южин — Гнедичу: Письмо 29 (16) марта 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 112. Л. 1–1 об.

7 Южин — Гнедичу: Письмо 27 ноября 1918 г. // ГЦТМ. Ф. 67. № 114. Л. 1–1 об.


## Список литературы:


8 *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 591 с.

9 *Гнедич П.П.* Декабрист: Пять картин из семейной хроники Плавутиных-Плавунцовых. СПб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. 92 с.

10 *Гордеев П.Н.* Государственные театры России в 1917 году. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. 856 с.

11 *Гордеев П.Н.* «Хочется идти к вам и своими руками очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием»: разгром Малого театра в начале ноября 1917 г. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2022. № 3. С. 53–72.

12 *Гордеев П.Н.* «У нас полная неразбериха»: Малый театр в феврале — мае 1918 года // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 51–79. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-51-79.

13 *Жаткин Д.Н., Сердечная В.В.* П.П. Гнедич как переводчик и постановщик драматургии Шекспира в России 1880–1910-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 93. С. 206–224.

14 *Мамчур Е.В.* Классицистская комедия на Александринской сцене начала 1900-х годов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 4. С. 152–163.

15 *Мы* [*Кугульский С.Л.*]. У рампы // Новости сезона. 1918. 4–6 апреля. С. 7.

16 *Мы* [*Кугульский С.Л.*]. У рампы // Новости сезона. 1918. 18–20 апреля. С. 5.

17 Программы и либретто московских театров // Театр. 1918. 2–3 апреля. С. 7–16.

18 *Соболев Ю.* «Декабрист» П. Гнедича // Рампа и жизнь. 1918. № 14. С. 5–6.

**19** Театральный день // Театр. 1918. 23–24 января. С. 4.

**20** Хроника // Новости сезона. 1918. 21–23 февраля. С. 4–5.

**21** Хроника // Новости сезона. 1918. 26–27 февраля. С. 4–5.

**22** *Чужой.* Московские отклики. Пьеса о декабристах // Наш век. 1918. 3 апреля. С. 2.

**23** *Шалимова Н.А.* Малый театр в эпоху режиссуры: парадоксы становления и развития // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 119–127. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-4-119-127.

**24** *Эрманс В.* «Декабрист». (Малый театр) // Новости сезона. 1918. 4–6 апреля. С. 3–4.

УДК 791
ББК 85.374.3(2)

**Сальникова Екатерина Викторовна**
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru
**Ключевые слова:** советское кино, советская идеология, периодические издания 1920-х годов, авантюрный жанр, «коммунистический Пинкертон», эстетические вкусы, антропологические идеалы, профессионалы киноотрасли, рабочие корреспонденты, массовая аудитория, Н.И. Бухарин, А.В. Луначарский

*Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910-1920-х годов»*

Сальникова Екатерина Викторовна

# Рецепция советского авантюрного фильма в отечественной периодике 1920-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-240-289

**Для цит.:** *Сальникова Е.В.* Рецепция советского авантюрного фильма в отечественной периодике 1920-х годов // Художественная культура. 2026. № 1. С. 240–289. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-240-289.

**For cit.:** Salnikova E.V. Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 240–289. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-240-289. (In Russian)

**Salnikova Ekaterina V.**
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru
**Keywords:** Soviet cinema, Soviet ideology, periodicals of the 1920s, adventurous film, 'communist Pinkerton', aesthetic tastes, anthropological ideals, film industry professionals, worker correspondents, mass audience, N.I. Bukharin, A.V. Lunacharsky

*The research was carried out with the support of the RNF grant for small scientific groups No. 24-28-01484 "Anthropological ideals in adventure films of the Russian silent cinema of the 1910s — 1920s".*

**Salnikova Ekaterina V.**

## Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s

**Аннотация.** В статье рассматриваются публикации в периодических изданиях 1920-х годов, посвященные отечественному кино. Автор выделяет четыре главных группы лиц, высказывающихся о проблемах кинематографа, — рядовые зрители, рабочие корреспонденты, профессиональные критики с сильным идеологическим уклоном и профессионалы киноотрасли, критики, литераторы, признающие главенство художественной составляющей в произведении искусства. Ставится вопрос об отношении представителей этих групп к авантюрному (детективному) жанру и к фильмам других жанров, содержащих элементы авантюрности. Обнаруживается, что примат идеологии в киноперiодике 1920-х годов — это своего рода мифологема. Несмотря на всю настойчивость идеологических запросов и классовый подход у некоторых (но отнюдь не у всех) пишущих о кино, эти запросы не доминируют полностью. Чрезвычайно сильны позиции профессиональных интеллигентских кругов, в первую очередь оценивающих художественный уровень авантюрного фильма, наличие авторского решения, утверждение одобряемых пишущим антропологических идеалов, новизну приемов, общую оригинальность/авангардность решения. В среде «эстетствующих» критиков не наблюдается внутренней лояльности ни к идее Н.И. Бухарина о создании «коммунистического Пинкертона», ни ко вкусам наркома просвещения А.В. Луначарского, ценившего традиционное «хорошо сделанное» искусство. Доминирование высокой эстетической планки и пренебрежительное отношение к коммерческому трафаретному «продукту» для массовой аудитории стали факторами, затормозившими стихийное развитие индустрии отечественного авантюрного фильма.



**Abstract.** The paper examines the articles in the 1920s periodicals devoted to Soviet adventure cinema. The author identifies four main groups of people who spoke out on the issues of cinema: ordinary spectators, worker correspondents, professional critics with a strong ideological bias, and professionals in the film industry, critics, and writers who recognized the primacy of the artistic component in the cinema art. The question is raised about the attitude of representatives of these groups to the adventure (detective) genre and to films of other genres containing elements of adventure. It is revealed that the primacy of ideology in the film periodicals of the 1920s is a kind of mythologeme. In fact, despite the persistent ideological demands and the class approach of some (but not all) of those who wrote on cinema, such demands do not completely dominate. The positions of professional intellectuals, who primarily assess the artistic level of an adventure film, the presence of an author's style, the affirmation of approved anthropological ideals, the novelty of techniques, and the overall originality / vanguard of the aesthetics, are strong. Among the 'aestheticist' critics, there is no inner loyalty either to N.I. Bukharin's idea of creating a 'communist Pinkerton' or to the tastes of People's Commissar of Education A.V. Lunacharsky, who appreciated traditional 'well-made' art. The dominance of a high aesthetic standard and a disdainful attitude towards a commercial stencil 'product' for mass audience became the factors that slowed down the spontaneous development of the domestic adventure film industry.

## Введение

В позднесоветской кинокритике авантюрный/развлекательный кинематограф регулярно подвергался теоретической дискриминации. «В последние годы было потрачено немало умных, толковых слов, чтобы развеять давнишний сословно-жанровый предрассудок, будто и детективы, и вестерны, и фильмы о разведчиках — жанры низкие, несерьезные. <…> И все-таки признаемся себе: ведь воз-то и ныне там» [Фомин, 1980, с. 34], — писал в начале 1980-х В.И. Фомин. Аналогичную тенденцию «пренебрежительного, высокомерного отношения к… популярным жанрам» отмечал в своем труде и А.С. Вартанов: «С легкой руки наших новаторов-кинорежиссеров (а затем и по примеру критиков, которые стали делить авторов фильмов на “новаторов” и “традиционалистов”), хорошим тоном всегда считалось выражать поддержку сложным, далеким от массового, зрительского вкуса произведениям, отмеченным поисками новых выразительных возможностей. Среди компонентов художественной формы в глазах критиков всегда особенно ценились разного рода тропы, метафорические образы, а сюжет относился к числу наименее важных средств. Кинематографисты — поклонники “крепкого” сюжета могли претендовать разве что на положение середнячков-ремесленников» [Вартанов, 1996, с. 94].

Однако параллельно с риторикой пренебрежения регулярно выходили сборники научных статей, в которых рассматривалось как авторское «высокое» кино, так и различные жанровые модели, замешанные на авантюрности. Сборник статей «Приключенческий фильм: пути и поиски» [Приключенческий фильм, 1980], книги «Советский приключенческий фильм» [Колодяжная, 1965], «Зарубежный кинодетектив» [Маркулан, 1975] и ряд коллективных трудов [Жанры кино, 1979; Мифы и реальность, 1986] были посвящены авантюрному кинематографу и горячо обсуждали его художественную специфику, его удачи и неудачи на конкретных исторических этапах. Исследователи, пишущие академические работы об авторском кинематографе, регулярно становились авторами и весьма серьезных статей об отдельных «низких» жанрах и фильмах с ярко выраженной авантюрной составляющей. Статьи сборника «“Смех, жалость и ужас…” (Жанры в зарубежном кино)» [Смех, жалость, 1994], в особенности «Триллер против детектива» [Дорошевич, 1994], не утратили своей научной актуальности и в настоящий период. Киновед Ю.М. Ханютин написал книгу о зарубежной кинофантастике [Ханютин, 1977], а кинокритик В.А. Ревич — книгу о фантастике в литературе [Ревич, 1998]. Уже в 2000-е вышла книга Сергея Лаврентьева «Красный вестерн», посвященная советским трансформациям американского жанра [Лаврентьев, 2009].

Но даже такие адепты авантюрных, детективных, фантастических фильмов, как В.А. Ревич, заявляли о том, что к кровавым сценам, к насилию в кадре прибегает лишь слабое кино, обслуживающее самые примитивные эстетические вкусы. А бурное внешнее действие служит поверхностному развлечению, не создавая подлинного искусства [Ревич, 1995].

Тем не менее законы авантюрного повествования[1] работают как в литературе, так и в экранных искусствах, подразумевая наличие именно интенсивного увлекательного действия, что следует из работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике», отмечающей экстенсивный характер перемещения героев по миру [Бахтин, 1986, с. 142]. Авантюрное же действие, состоящее из экстраординарных событий, закономерно тяготеет к остродраматическим коллизиям и весьма часто включает в себя криминальную составляющую, сцены насилия [Сальникова, 2023, с. 147]. Поэтому некоторые зарубежные исследователи рассматривают соотношение приключенческого начала и активного внешнего действия как органически связанные друг с другом и взаимоперетекающие элементы киноповествования [Tasker, 2004; Tasker, 2015]. Данный симбиоз является неотъемлемой частью многих разновидностей жанрового кино, что очевидно при знакомстве с материалами масштабной энциклопедии авантюрно-фантастических субжанров

(1) Мы исходим из представления о том, что основой авантюрного произведения в разных искусствах (литература, театр, кино, телеспектакль, радиоспектакль, комикс) является авантюрный нарратив. Детектив, вестерн, триллер и, в большинстве случаев, фантастический фильм являются субжанрами авантюрного фильма или фильма с авантюрной составляющей (которая может взаимодействовать с другими жанровыми формами, будь то мелодрама, драма, комедия, научная фантастика, мистическая история и пр.). В прессе 1920-х годов понятия «детектив» и «авантюрный фильм» часто употреблялись как синонимы.

хоррора, научной фантастики и фэнтези немого периода [Soister, Nicolella, Joyce, 2012].

Наш исследовательский вопрос обращен к истокам двойственного отношения профессионалов отечественного кинематографа, кинокритики и киноведения к авантюрному фильму как одной из разновидностей массового развлекательного кино. Внутренне связано с данной статьей наше исследование обсуждения работы журнала «Советский экран» в конце 1950-х, вскрывшее стремление профессионалов киноотрасли дистанцироваться от массовых вкусов и представлений об интересном журнале и фильме [Стенограмма, 1958; Сальникова, Обсуждение, 2024].

Учитывая усиление актуальности проблемного поля — взаимоотношения отечественного кино с аудиторией и активное развитие современного российского массового кинематографа [Фролова, 2025], — необходимо обратиться к российской истории восприятия массового кино, в частности авантюрного фильма, чтобы осмыслить позиции этой разновидности экранных произведений в отечественной культуре. Считаем полезным конкретизировать содержание критических посылов в адрес авантюрного фильма эпохи становления советского кинематографа. Цель данной работы — выявление специфической логики рассуждений и атмосферы дискуссий в периодических изданиях 1920-х годов, в русле которых формировались эстетические оценки и восприятие авантюрного начала в кинематографе. Для этого мы ставим следующие задачи:

– приводя развернутые цитаты из прессы 1910–1920-х годов, воссоздать картину критического многоголосия в оценках авантюрных фильмов;
– выявить социокультурные «типажи» и позиции пишущих об авантюрном кино;
– понять соотношение художественных и идеологических запросов в отношении к кино;
– определить константные критерии в оценке авантюрного фильма (как разновидности художественного произведения с авантюрной составляющей).

Не менее важные вопросы звучат так: что за всем этим стоит? Как конкретизация двойственности в отношении авантюрного фильма уточняет характеристики не только эстетических предпочтений



пишущих о кино, но и нравов внутри профессиональных кинематографических кругов, взаимоотношений разных слоев советского общества, специфики культуры советского времени?

## Образ Ната Пинкертона в контексте дореволюционной и революционной рецепции киноискусства

В качестве пролога напомним статью Корнея Чуковского 1910 года (многократно переиздававшуюся), во многом задавшую ракурс дальнейшему восприятию авантюрного романа и фильма в интеллигентской среде. Чуковский ностальгирует по поводу образа талантливого, тонко мыслящего сыщика, каким для него является Шерлок Холмс в рассказах Артура Конан Дойла. Холмс для Чуковского — романтическая фигура в авторски совершенной литературной форме [Чуковский, 2012, с. 40–42]. Чуковского восхищает в Холмсе равнодушие к личной прибыли и даже славе, занятие детективными расследованиями ради игры ума и спасения от скуки и рутины будней, способность к красивым жестам и в целом благородство души. Чуковский удрученно описывает процесс превращения Шерлока Холмса в тиражируемый популярный образ: его лицо изображается на табачных коробках, на рекламах мыла, на трактирных вывесках, о нем сочиняются пьесы, дети затевают игры в «Шерлока Холмса», а газеты всех стран делают его имя нарицательным [Чуковский, 2012, с. 43].

Британскому частному детективу, уникальному «высокому» образу, противопоставляется Нат Пинкертон, заведомо шаблонный герой множества немецких детективных романов, завоевавший широкую популярность у отечественной аудитории. Тем самым, в восприятии Чуковского авантюрная литература не едина.

Автор дореволюционной статьи не занимается осмыслением структурообразующих свойств жанра. Он разделяет произведения по критерию «высокой» или «низкой» художественности. В центре его рассуждений варианты образа сыщика — во-первых, уникальный, многогранный, возвышенный образ, во-вторых, упрощающие и деформирующие повторения этого образа, наконец, в-третьих, изначально примитивный образ, активно циркулирующий во множестве вариантов. В последнем случае нет различий между оригиналом

и ухудшенными копиями, поскольку и сам оригинал удручающе плох, да его и нет, а есть сразу серия трафаретов.

Каковы же признаки эстетической низкосортности? В глазах Чуковского, Пинкертон по своим человеческим качествам принципиально отличен от конандойлевского героя, одинокого мечтателя, меланхолика, поэта, ценителя классической музыки: «Я прочитал пятьдесят три книжки приключений Ната Пинкертона — и убедился, что единственно, в чем Нат Пинкертон гениален, это именно в раздавании оплеух, зуботычин, пощечин и страшных, оглушительных тумаков. <…> Но городскому эпосу душа Пинкертона оказалась излишней. У Пинкертона вместо души — кулак, вместо головы — кулак, вместо сердца — кулак, и действие этого кулака от него только и требуется» [Чуковский, 2012, с. 45]. Большое количество сцен насилия служит первым признаком художественной низкосортности авантюрного романа. Вторым же видится безжалостность сыщика, радость и злорадство в уничтожении преступника, легкое отношение к необходимости казни:

> Очевидно, этого требует эстетика. Ни одного раскаявшегося преступника, ни одного преступника, прощенного Пинкертоном, отпущенного на волю, — нет, всех до одного он истребляет и заранее, злорадно захватив преступника в руки и связав его веревкой, он глумится над ним и подразнивает его:
>
> — Клянусь, ты умрешь на электрическом стуле.
>
> И ни одной ошибки не делает Пинкертон [Чуковский, 2012, с. 48].

Рассуждая о слабой художественности, о тиражировании сюжетных и закрепленных за героем поведенческих клише, Чуковский заостряет внимание отнюдь не на формальных приемах повествования, но на содержании образа главного героя, его поведенческих паттернах и, условно говоря, его личной идеологии. Чуковский симпатизирует идеологии Шерлока Холмса и не разделяет идеологию Пинкертона, так как через нее проглядывает идеология государственной репрессивной машины, лишенной сострадания, каких-либо гуманистических проявлений. Нат Пинкертон отторгается Чуковским не как плохо придуманный герой, а как чуждый по своему личностному наполнению — «овнешненности», бездушности, априорной готовности к насилию во имя официальной власти и закона. Подобную позицию популярного героя не может разделить российский думающий



интеллигент, обрушивая на вымышленного персонажа иронию, сарказм и презрение. Эстетическое восприятие включает в себя оценку персонажа как антропологического идеала или антиидеала[(2)].

Основные посылы этой виртуозно написанной статьи, как и потребность дистанцироваться от «мнимого искусства», от низкосортных жанровых поделок, вообще от массового/бульварного чтива и «фильм»[(3)], разделяли литературные круги, критика того времени. Одной из очевидных причин этого было засилие авантюрных романов и авантюрных фильмов, в том числе низкого художественного качества, адресованных невзыскательному читателю и зрителю. «Отчего синематограф пошл? Оттого, что пошла толпа, его наполняющая. Ибо в том учреждении, которое, как синематограф, рассчитывает на тысячи, на сотни тысяч посетителей, эти сотни тысяч являются диктаторами. Это они предписывают ему свои вкусы, это по их выбору репертуар его составляется из похождений Дурашкина, слезливых трагедий и всего того, о чем с такою обстоятельностью рассказал нам К. Чуковский в статье о Нате Пинкертоне» [Бонч-Томашевский[(4)], 1912, с. 4], — начиналась статья в «Рампе и жизни».

Но после революции отношение к авантюрным историям (как и к их тиражированию) могло измениться. Ведь социалистическая революция 1917 года вроде бы заботилась о благополучии народа, широких демократических масс, а те обожали авантюрные романы и фильмы. Именно к этим вкусам в начале 1920-х апеллировали некоторые видные революционеры-коммунисты. Закономерно на

(2) Как мы видим, Чуковский культивирует приватный характер деятельности Шерлока Холмса, его дистанцирование от официальной полиции. Таков идеал сыщика в дореволюционном видении. После революции поведенческий идеал в целом меняется. Анализируя роль авантюрного фильма в формировании советских антропологических идеалов, Г.Л. Тульчинский отмечает возрастание социальной масштабности событий и роли власти в авантюрных сюжетах [Тульчинский, 2024, с. 30–31].

(3) В 1920-е годы в отношении экранного произведения употреблялось слово «фильма».

(4) Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (1887?–1921) — учился в Мюнхенском университете, занимался вопросами физиологии в области искусств, был критиком и теоретиком театра, театральным режиссером (1916 — кабаре «Жар-птица» в Петрограде, 1918 — главный режиссер киевского театра «Дом интермедий», 1919 — главный режиссер киевского оперного театра «Музыкальная драма»). Через несколько лет после написания разгромной статьи о мнимом искусстве кино Бонч-Томашевский погружается именно в кинорежиссуру и до 1917 года снимает несколько десятков фильмов.

повестке дня оказывается высказанный в 1922 году, на V Съезде РКСМ призыв Н.И. Бухарина к созданию «коммунистического Пинкертона», то есть революционно окрашенной авантюрной литературы, способной увлечь молодежь и сопрягающей дореволюционные жанровые традиции с революционными задачами [Бухарин, 1923]. Идея «красного Пинкертона» была подхвачена некоторыми писателями(5). Но прежде всего она стала темой для дискуссий и ярким обозначением актуальных трансформаций жанровой авантюрности, ее адаптации в русле советской идеологии.

Современные западные исследователи описывают попытки воплощения идеи Бухарина в экранном искусстве на протяжении 1920-х годов и провал концепции: создание и использование новой жанровой разновидности — советского авантюрного (и авантюрно-фантастического) романа и фильма — в деле завоевания умов, прежде всего, молодой аудитории. Об этом, в частности, пишут Д. Янгблад (D.J. Youngblood) [Youngblood, 1992] и авторы коллективного труда «Приключенческие нарративы в ранний советский период» [Nicolosi, Obermayr, 2024]. Монография Бориса Дралюка (B. Dralyuk) посвящена попыткам советских литераторов создать альтернативу буржуазному авантюрному роману [Dralyuk, 2012]. По мнению данного исследователя, концепция «красного Пинкертона» была «обречена на политический провал. Самые ярые критики жанра, которые часто были сторонниками пролетарской гегемонии в культуре, отказывались воспринимать гибридный жанр как нечто иное, кроме как средство протаскивания» буржуазных вкусов и мировосприятия в советское искусство [Dralyuk, 2012, p. 5].

Но был ли провал политическим? И что конкретно инкриминировалось в периодике 1920-х годов экранным авантюрным нарративам? Мы сфокусируемся на кинокритике и постараемся понять, в чем состояли самые главные «раздражители», то есть какие формосодержательные элементы фильмов, в той или иной степени отвечающих

(5) Так, во многом созвучен идеям Бухарина роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922) Ильи Эренбурга, «Иприт» (1925) В.Б. Шкловского и Вс.В. Иванова, «Месс-Менд» (1923) Мариэтты Шагинян, выступившей под псевдонимом «Джим Доллар», и пр.

**Ил. 1.** Кино-работник [без указания автора]. Рисунок к статье Михаила Шнейдера «Заседать стоя» о проблемах сценаристов и сценариев. Источник: Кино. М., 1929. № 12 (288). С. 3
**Fig. 1.** Film worker [without specifying the author]. A drawing for Mikhail Schneider's article "To Sit at the Meeting Standing Still" about the problems of screenwriters and screenplays. Source: *Kino*. Moscow, 1929, no. 12 (288), p. 3

призыву о «красном Пинкертоне», не принимались… Но кем они не принимались?

Прежде чем представить обзор суждений, сделаем уточнение. В современной литературе, особенно зарубежной, посвященной собственно кинематографу, критика советских 1920-х нередко подается как нерасчлененный массив единообразных высказываний, сделанных с позиций советской идеологии. Однако стоит погрузиться в реальную конкретику газетных страниц, как иллюзии о единстве позиций исчезают. Мы видим перед собой сложный спектр мнений. В перманентной полемике различимы голоса, в разной степени окрашенные идеологическими воззрениями — от тотально «заидеологизированных» до сравнительно далеких от какой-либо идеологической программы.

Важно и то, что в 1920-е годы все пришли с разной степенью личной укорененности в культурном пространстве — от хорошо образованных людей, получивших классическое образование и уже до революции вошедших в ту или иную профессиональную сферу, до представителей демократических масс, молодых выходцев из рабоче-крестьянской среды, приобщившихся к искусству и образованию сравнительно недавно.

Из всей заинтересованной общественности, писавшей в те годы о кино[6], мы условно выделяем несколько категорий: простые зрители, рабочие корреспонденты (рабкоры), «идеологизирующие» профессионалы, «эстетствующие» профессионалы культурной сферы (кинематографии, литературы, критики и пр.). В последние две категории входили, среди прочих, деятели отечественного кинопроцесса, модераторы становящейся структуры советского кино, сценаристы, лидеры отечественной режиссуры, теоретики кино, публицисты, писатели. Для одних превыше всего оказывались идеологические посылы картин. Другие ставили на первое место художественное совершенство фильма. Но это отнюдь не означает, что те и другие не замечали ничего, что не укладывалось в их представления о должном пути экранного искусства.

Забегая вперед, констатируем, что первым двум категориям угодить еще было возможно. Третьи — профессиональные идеологизаторы кинопроцесса — проявляли жесткость, нередко избыточную, но также могли по тем или иным причинам не абсолютизировать свои негативные оценки. Последняя же категория — эстетствующие профессионалы кино — подвергала фильмы такой взыскательной критике, что выдержать ее могли считанные шедевры. Посмотрим на подробности процесса…

## Стихия зрительского успеха и вкусы наркома просвещения

Самые непосредственные отклики на увиденные фильмы исходили от кинозрителей, далеких как от профессионального киноискусства, так и от журналистики, и выступавших лично от себя. Представители данной когорты могли проявлять свою начитанность и насмотренность (например, в драматическом и оперном театре), общую погруженность в культурно-историческую фактологию. Для такого зрителя не существовало непререкаемых авторитетов. Даже у С.М. Эйзенштейна были готовы критиковать отдельные детали: «…показанный в “Потемкине” священник режет глаз фальшивым типом, т.к. на военные

(6) Также практикой периодических изданий была передача в текстах статей различных устных высказываний, делавшихся в ходе всевозможных публичных мероприятий — диспутов, судов и пр. Но это отдельная тема, требующая специального исследования.



корабли принимались только иеромонахи (носили клобук), получали большое жалование, носили крахмальные воротники. А в картине показан какой-то мельник из “Русалки”. В старый флот евреев не принимали. А между тем прокламацию над убитым матросом читает еврей в матросской форме. Опять историческая неточность, неприятно режущая глаз» [Илов, 1926, с. 5].

Некий провинциальный зритель обнаруживал способность довольно проницательно отделять авантюрные поделки от ярких и сильных драматических картин с интересными актерскими работами. Так, начиная с вопроса о том, почему в прокате нет картин с Рудольфо Валентино, и не соглашаясь с низкой оценкой его таланта (выраженной в «Кино-газете», 1926, № 10), зритель возмущался засилию фильмов с Гарри Пилем: «Почему наши экраны наводняют картины с участием Гарри Пиля, этого несносного самохвала, делающего картины исключительно для демонстрирования своих сомнительных доблестей? В картине “Кровь и песок” интересен бой быков, а полет на воздушном шаре с нелепым сватовством в “Человеке без нервов” глупо-смешон. Когда смотришь такую картину, в душе нарастает злость на тех, кто усердно преподносит нам такое убожество» [А.Ф., 1926, с. 5].

Высказывания, приводимые в рубрике «Слово за читателями» в московской газете «Кино», свидетельствовали о восторженном одобрении «Медвежьей свадьбы» Константина Эггерта и Владимира Гардина [«Медвежья свадьба», 1926, с. 5] и актрисы Веры Малиновской, исполнительницы роли Юльки [Павловская, 1926, с. 5]. «Артистка Малиновская в “Медвежьей свадьбе” хороша, она очаровывает зрителя своими простыми, невычурными манерами, веселой и жизнерадостной улыбкой. В ее улыбке, движениях нет ни капли натянутости, она “вся огонь”, чем заряжает зрителя. Интересно бы увидеть Малиновскую в роли современной советской женщины, партийки или комсомолки, участвующей в культурном хозяйственном строительстве социалистической страны, или в роли рабфаковки, грызущей “гранит науки”…» [Гиршин, 1926, с. 5].

«Советскость», как мы видим, ассоциировалась с красотой, весельем, жизнерадостностью, здоровьем. Зрители советской ориентации, тем не менее, не отвергали с порога фильмы, сделанные далеко не в русле советской идеологии. Если картина в целом нравилась, они находили созвучное своим настроениям и идеалам и в мистической

драме «Медвежья свадьба» (1926), и в буржуазной сказочной истории вроде американского «Багдадского вора» (1924). Такие зрители-читатели позволяли себе выражать и любовь к Дугласу Фербэнксу, мотивируя свои добрые чувства восторгом перед физподготовкой голливудской звезды: «Фильма эта хороша своей роскошной постановкой и тем жизнерадостным, здоровым тоном, которые вливает в нее “Веселый Дуг”. Незатейливый и избитый символ: “человек всегда стремится вперед — к счастью” Дуглас сделал ярким и убедительным. Своей игрой он доказал, что здоровье — путь к счастью и победе. Надо думать, что в этот вечер многие ушли из кино, выздоровев душой и с горячим желанием оздороветь телом» [Коваль, 1926, с. 5].

Сам А.В. Луначарский, занимая высокий пост наркома просвещения, глубоко в душе прекрасно относился к буржуазному искусству и во многом являлся эпигоном так называемой хорошо сделанной пьесы. Поэтому в его интонациях, когда он писал о буржуазном искусстве, чувствуется обязанность, но не личностное неприятие и уж точно не пренебрежение: «…Советская кинематография не может допустить… ни политической социально-буржуазной тенденции, ни прославления буржуазных добродетелей, ни элементов разврата и преступления, выставляемых в соблазнительной форме» [Тезисы Луначарского, 1926, с. 11]. В качестве эффективных творческих приемов Луначарский вполне допускал «трактовки мировой революции… в частности нашей великой революции, всевозможные сюжеты реалистические, романические, и даже прямо фантастические, выдвигающие героев-революционеров, возбуждающих симпатию и гордость революционных классов» [Тезисы Луначарского, 1926, с. 11]. То есть нарком просвещения принимал симбиоз революционного сюжета с жанровыми параметрами авантюрного, авантюрно-фантастического и мелодраматического фильма.

В «Медвежьей свадьбе», снятой по его переделке повести Проспера Мериме «Локис» (1869), авантюрные элементы всей истории и любовный треугольник вели не к авантюрной мелодраме, а к мистической драме, как бы подтверждающей обреченность старого мира и прежде всего аристократии. Но не за это любила данный фильм широкая публика, не концентрировавшаяся на идеологии и политике. Массовой аудитории нравилось увлекательное живописание аристократического быта, нравов и ужасов. Но профессиональная критика смотрела на фильм не так наивно и не желала растворяться в эмоциях.



Активно идеологизирующий критик изворачивался в тексте рецензии, чтобы дать двойственную оценку «Медвежьей свадьбы»[7], не обижая Луначарского, но и не поступаясь своим ощущением инаковости фильма, его диссонанса с современными рабоче-комсомольскими настроениями:

> …Достаточно сказать, что это хорошая фильма, что это, безусловно, достижение…
>
> Конечно, можно было бы и обсуждать и анализировать. Можно было бы, например, задаться вопросом: что это такое, — картина разложения дворянского гнезда, поучительное повествование о том, как «они» вырождаются — или тут затронут «великий, вечный» вопрос о таинственных законах наследственности? Картина быта с социальной подоплекой — или философская драма?..
>
> Затем еще можно было бы сказать: «а, ведь, знаете, дошла эта вещь до нас из четвертых рук, — легенда — Меримэ — Луначарский — сценарист — четыре заимствования у заимствователей. Не отразилось ли это на свежести вещи?»
>
> …Получилась постановка монолитная, отдельные дефекты бледнеют перед этим основным достоинством.
>
> В чем, собственно, заключается тут достижение? В том, что с экрана веет жутью в зрительный зал. Зрителю страшно. Необъяснимо страшно. Таинственно страшно… Особенно жутка сцена веселья… Это нервирует, будоражит нервы. Напрягает нервы.
>
> Вот основное режиссерское достижение — жуть таинственная, необъяснимая. Мистицизм неизбежности, рока.
>
> И вдруг, в минуту наивысшего напряжения… раздался здоровенный, грубый, гогочущий смех. Базарный, уличный, площадной хохот. <…>
>
> Хохотал позади меня какой-то парень в полушубке, в залихватской, ушастой, барашковой шапке, широкоскулый, зубастый. Он кушал яблоко (он кушал яблоко, когда «он» «ее» душил!) и хохотал от души. Он разрушил очарование. Он порвал эту цепь, скованную, скрепившую нас. Он хохотал над мистической жутью, над таинственными предчувствиями нашими, над роком, над нервным напряжением нашим…
>
> — Ишь, ржет! — прошипела презрительно интеллигентная пожилая дама, типа акушерки-оспопрививательницы.
>
> Когда после трех убийств и пожара я вышел на ядреный мороз, я сразу понял, что человек, который смеялся, был прав. Он был прав потому, что у него новые, рабфаковско-комсомольские здоровые нервы [Меньшой, 1926, с. 2].

(7) Также фильм был в прокате под названием «Последний Шемет».

Текст рецензии включает критику актерской игры в очень традиционном, дореволюционном стиле. Критик словно уверен, что оценивать исполнителей он может легко и свободно, не слишком подбирая слова (впрочем, делая довольно точные замечания, как профессионал с наметанным глазом):

> ...можно было бы отметить, что чрезмерно статуарна Розенель, что очень хорош в роли ксендза Гейрот с лисьей мордочкой, — что он великолепно передал сочетание глупости с хитростью; что свежа Малиновская; что местами фатоват, — чего вовсе не нужно — К. Эггер. Но это все — детали [Меньшой, 1926, с. 2].

...А вот когда дело доходит до трактовок художественной ценности всего нарратива и смыслов сюжета, автор статьи явно думает над каждым определением и формой фраз, придавая им статус субъективной необязательности. Суждение о вторичности смягчается формой риторических вопросов. Формулировки же сути эффектов, производимых экранным произведением, вполне точны и адекватны эстетике костюмно-исторической мистической драмы. Увлеченность аудитории экранным действием тоже передана весьма честно, как и отсутствие внутреннего единства публики. «Целевая аудитория» картины, наивно и горячо переживающая мистику, предстает в образе старорежимной старушки. Это создает иронической дистанцию автора статьи, принижает значимость картины и ее зрительского успеха.

Описание же хохочущего парня содержит в себе почти любование его жизнерадостной витальностью[8]. Рецензент показывает, что

(8) По меткому замечанию Е.Я. Марголита, смех на «Медвежьей свадьбе» — «скорее, реакция отстранения во что бы то ни стало от ужасного. Неоднократно имел возможность в этом убеждаться. Выразительный пример приводила Лариса Шепитько: какой-то парень хохотал в страшном финальном эпизоде первой серии “Живых и мертвых”, где только что пробившуюся из окружения роту разоружают, а в этот момент прорываются немецкие танки, и один наш солдат в бессильной ярости швыряет в танк огромный камень. Она возмущалась неадекватностью реакции типичного массового зрителя, ищущего в кино лишь раз-влечения и от-влечения. Но, может быть, смехом зритель заслонялся от тяжелой необходимости осмыслять происходящее» (Дискуссия на круглом столе «Авантюрные фильмы 1920-х: эстетика и антропологические идеалы», Государственный институт искусствознания, 19.11.2025. URL: https://sias.ru/upload/iblock/892/y01du2dhw5ph1t1r2llcw3n2kpd3baeq/KS_Avantyurnyy-film_programma_itog.doc.pdf (дата обращения 15.12.2025)).



«улично-комсомольский» тип предельно далек от эмоциональной вовлеченности в атмосферу экранной мистики. Вскрыв внутренний раскол аудитории, автор статьи присоединяется ко второму типу зрителя. Вполне вероятно, что, не будь среди авторов фильма наркома просвещения, а среди исполнителей — жены наркома просвещения Натальи Розенель, картина получила бы откровенный разнос. Не спасла бы ни тема вырождения аристократии, ни высокий профессионализм режиссуры.

Илья Ильф высказывался о «Медвежьей свадьбе» без злобы, но давал понять, насколько фильм пропитан духом «старорежимного» постановочного кино:

> В «Медвежьей свадьбе» ровно сто процентов довоенного качества. Ни на один процент меньше. Зато и не больше.
>
> И если бы не была в конце картины показана фабричная марка «Межрабпома-Руси», то народы так бы и ушли из кино в убеждении, что картину делали у Ермольева.
>
> Это не в упрек сказано. Ермольев сочинял ведь и хорошие картины. Но это и не в похвалу — Ермольев работал не в 1925 году, а в 1917-м.
>
> Могу сказать, что нельзя требовать современности для картины, самый сюжет которой касается происшествий баснословных, дошедших до нас в сценической обработке исключительно благодаря любезности т. Луначарского, сделавшего из повести Мериме пьесу, и т. Гребнера, пьесу эту переделавшего в сценарий.
>
> Никто и не требует, чтобы борьба крестьян с литовским графом, в которого не совсем правдоподобно вселился медведь, носила пламенно-марксистский характер.
>
> Но совершенно необходимо, чтобы советская картина не пахла «Золотой серией».
>
> В «Медвежьей свадьбе», которая сделана с большим умением и вообще похожа на картину (это у нас редко) в том смысле, что действие в ней правильно и хорошо развивается, нехорошо изобилие сов, руин, молний, мрачных ливней, зловещих старух и гнущихся под бурей деревьев.
>
> Сколько раз мы все это видели [Фальберг, 1926].

Так что вкусы наркома просвещения в чем-то были созвучны вкусам «несознательной» толпы, разношерстной публики, еще не (или не полностью) находящейся под идеологическим контролем. Но вкусы Луначарского не были созвучны «заидеологизированным»

критикам и определенной части демократических масс и интеллигенции, не испытывавшей эстетического наслаждения от традиционной стилистики съемок и холодно реагирующей на мистику «старого мира».

## Долой развлечение и «рыночную публику»

Как известно, зритель голосует за фильм, покупая на него билет, нередко идя на просмотр не один раз. Не только одобряемые и превозносимые «Красные дьяволята» (1923) режиссера Ивана Перестиани пользовались огромным успехом, но «Аэлита» (1924) Якова Протазанова и «Мисс Менд» (1926) Бориса Барнета и Федора Оцепа, перечеркнутые критикой. Как отмечала в свое время Н.М. Зоркая, продукция студии «Межрабпом-Русь» (из которой вышли оба разруганных авантюрно-фантастических «блокбастера») была коммерчески прибыльной, поскольку широко использовала «блестящее знание секретов успеха у публики» [Зоркая, 2005, с. 154]. Например, авантюрный фильм «Мисс Менд» Б. Барнета и Ф. Оцепа по роману М. Шагинян собрал в прокате около 3,1 миллиона рублей [Youngblood, 1992, p. 173]. Это не помешало резко отрицательным отзывам, исходящим от идеологически ориентированных рецензентов, игнорирующих ценность увлекательного авантюрного сюжета и динамичного внутрикадрового действия, заново придуманных в ходе работы над сценарием:

> Из остроумного романа Мариэтты Шагинян (Джим Доллар) вытравлен весь смысл, оставлена только механическая канва приключенчества, драк, убийств, — словом, получилась уголовщина плюс хулиганство, разбавленные (в надписях) «революционным» комментарием.
>
> …Полтора часа силишься найти хоть какую-нибудь идею, мысль в «Мисс-Менд». Тщетно. Пустое место.
>
> Неужели не будет суда и приговора над картиной:
>
> Совершенно беспринципной,
>
> Агитирующей за мордобой и хулиганство,
>
> Фальшивящей в каждом слове, сказанном ею о революции и пролетариате… [Хрисанф, 1926, с. 3].



Стихийные суждения публики выносились на страницы изданий, но не признавались важным объективным фактором ни «пафосными профи» кинопроцесса (если не соответствовали их пониманию искусства), ни «кино-идеологами» (если не отвечали идеологическим посылам). Мнения широкой зрительской аудитории учитывались тогда, когда они помогали мотивировать какие-либо акции, принятие решений и практические преобразования. В таких случаях «мнение народа» могли корректировать в нужную сторону или даже организовывать специально, как показывает Ст. Дединский, весьма подробно и обстоятельно рассматривая дискуссии о Гарри Пиле и их роль в деле изъятия из проката картин с участием этой буржуазной звезды авантюрного жанра [Дединский, 2022].

В статьях же «заидеологизированных» профессионалов кинематографа слышится не только отрицание архетипических персонажей и картины мира авантюрных произведений, но и негативное отношение к той широкой аудитории, из писем которой составлялась рубрика «Слово читателям». Так, будучи еще до революции сценаристом ряда фильмов, в том числе на сюжеты из мифологизированной истории, из русской классики и романсов, а после революции активно участвовавший в становлении советской кинематографии, Борис Мартов[(9)] писал:

> Мир графов, князей, шулеров, воров, сыщиков, убийц и кокоток, смакуемый деклассированной толпой и преподносимый ей в качестве привлекательнейшего из зрелищ, — должен исчезнуть с экрана, вместе с исчезновением той социальной почвы, на которой вырастали эти ядовитые цветы упадочного мещанства.
>
> Не отказываясь от создания «увлекательных» картин в одной ленте или десятке серий, можно осуществить блестящую мысль т. Бухарина о создании *«коммунистического Пинкертона»*.
>
> …*«Увлекательных»* приключений с иным содержанием, с иной моралью: не во славу утверждения буржуазной законности или удивления перед ловкостью мошенников, —

(9) Мартов Борис Исаевич (1891–1937) — киносценарист, деятель дореволюционного и советского кино, автор сценариев «Стенька Разин» (1914), «Капитанская дочка» (1914), «Ледяной дом» (1915, по роману И. Лажечникова), «Поэт и падшая душа» (1918), документального фильма «Похороны Владимира Ильича Ленина» (1924), член художественного совета «Пролеткино».

а в воспоминание о героях и мучениках революции, в поучение мужеству, стойкости, энергии в борьбе за освобождение и победу рабочего класса.

Рабочий кинематограф может также развернуть и пышные исторические постановки… [Мартов, 1922, с. 20–21].

Уже по приведенной выдержке очевидно, что не всякое значительное множество людей понималось как народ. Аудитория традиционной авантюрной, фантастической и мелодраматической кинопродукции аттестуется как «деклассированная толпа», а ее предпочтения — как признаки «упадочного мещанства». Классовый подход априори перечеркивал те слои общества, которые не поддавались (или поддавались недостаточно) вовлечению в русло идеологического миропонимания и жизнедеятельности.

Широкие демократические массы воспринимались не как законодатели вкусов и заказчики зрелищ (в том числе экранных), но как подлежащий управлению, перевоспитанию, перековыванию «человеческий материал». Зрительский успех и, соответственно, кассовый успех фильма, в том числе авантюрного (то есть одной из главных разновидностей развлекательного кино наряду с мелодрамой и комедией), не был главным и уважаемым критерием в глазах идеологов культуры[(10)].

Стремление к коммерческой выгоде переставало играть важную роль в публичной риторике на страницах популярных изданий. Даже высказывалось мнение, что настоящая новая культура не появится до тех пор…

(10) По справедливому замечанию Н.А. Изволова, кинематограф, будучи технически сложным и весьма дорогостоящим искусством, всегда был зависим от финансового успеха. Этим успехом и неуспехом часто мотивировались важные решения и действия внутри киноотрасли — запуск фильма в производство или отказ от этого, приглашения режиссеров или разрывы с ними студий и прочих творческих организаций, назначения на роли и т.д. (Круглый стол «Авантюрные фильмы отечественного немого кинематографа: эстетика и антропологические идеалы», Государственный институт искусствознания, 19.11.2025. URL: https://sias.ru/upload/iblock/892/y01du2dhw5ph1t1r2llcw3n2kpd3baeq/KS_Avantyurnyy-film_programma_itog.doc.pdf (дата обращения 15.12.2025)). Мы в данном случае отмечаем, что высказываться в прессе 1920-х в пользу коммерческой составляющей кино становится не принято. Это не модная позиция, на риторическом уровне она часто замалчивается, а на первый план выдвигаются интересы прямого идеологического воздействия.



…пока наши кино-дельцы не изменят своей коммерческой ориентации и не перейдут от работы на рынок, к работе на организованный спрос.

Коммерческая задача нашей кинематографии сводится к тому, чтобы вывести кино из графы «развлечения» в графу «культурная потребность», вывести его из соседства с трактиром и пивной и перевести в компанию «книги, экскурсии, лекции». Надо сделать так, чтобы в кино ходили не развлекаться, а удовлетворять важной культурной потребности.

…Надо отказаться от всех развлекательных кино-картинок… не имеющих никакой культурной ценности. Вместо них — хронику, научные, этнографические и заграничные и в первую очередь свои, ибо познать самих себя — насущнейшая культурная потребность.

…Рыночная публика на это дело не пойдет; поэтому ставку нужно ставить не на нее, а на клубный, сельский и прочий, организованный прокат.

Культ-фонд организованного населения больше и устойчивей развлеченских ресурсов рыночной публики.

Надо раз навсегда понять, что принцип советской коммерции — не случайная нажива, а планомерное распределение по минимальной цене максимально доброкачественного товара

[Брик, 1926, с. 2].

В идеологической «культур-программе» О. Брика культура и развлечение противопоставляются. Значимость и необходимость развлекательного искусства отрицается. Народ же делится на некую «рыночную публику» и зрительские коллективы. Первая свободно, исходя из собственной интуиции, неосознаваемых желаний, сиюминутных потребностей, выбирает предмет для рецепции; ее выбор не поддается прямой регламентации. Вторые как бы уже находятся в русле советского жизнестроения, поддаются управлению, формируются на основе рабочих коллективов. Предлагается жесткое идеологическое моделирование содержания досуга таких человеческих множеств. На место свободного зрительского выбора должен заступить диктат селекции и организации просмотра полезного «культурного продукта», который будет правильно воздействовать на умы. Очевидна тенденция к отказу от учета мнения широкой аудитории, состоящей из частных граждан, приходящих в кинотеатр автономно, по собственной инициативе и покупающих билет за свои деньги.

## Компромиссы, рабкоры и диффузия вкусов

Впрочем, даже признавая неудачу фильма как идеологического продукта, советские идеологизирующие критики могли его оправдывать. На то были существенные причины, в эпоху НЭПа они подавались как неизбежные, хотя временные и преодолимые. Так, в статье «Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве)» (1924) Альберт Сыркин писал о необходимости привлечения к созданию фильмов технически продвинутых в киноделе спецов, пускай даже идеологически далеких от революции:

> …Вместо больших, идеологически выдержанных, Советских картин, мы видим в большинстве случаев наскоро сработанную дребедень, мещански-узколобую, слегка задрапированную в красные лоскутки… <…>
>
> Аэлита — значительный шаг вперед в нашей кинематографической *технике*.
>
> Но — рядом с ней *не* идет овладение *идеологией*.
>
> …В умах сценаристов и режиссера от героических годов революции остались одни их внешние восприятия: пайки, поездки на крышах поездов, воровство в советских учреждениях и проч.
>
> И получилась мещанская картина с мещанскими радостями и горестями с мещански — обывательским бытом в годы революции и с американизированным концом… <…>
>
> И если в литературе значение попутчиков вызывает немало споров, поскольку отрицается спецовский характер литературы вообще, то в *спецовском киноискусстве* попутчик должен быть термином вполне реальным. Попутчик — пока необходим в нашей кинематографии.
>
> Произвести нужно сортировку, *найти этих попутчиков — ближайшая задача партии в кино.* После «Аэлиты», нам кажется, мы нащупали попутчиков, людей, хорошо овладевших европейской техникой и могущих работать при наличии безусловного и здорового партийного руководства. Дайте им идеологическую почву для работы, скажите точно и ясно, *что* вам *нужно*; стойте, не отходя от стола сценариста, не вылезайте из ателье, смотрите, *как* они ваши идеи претворяют в жизнь, с'умейте научить их претворять в жизнь именно *ваши* идеи, а не свои обывательские — и мы, кажется, будем наконец иметь *советскую кинематографию* [Сыркин, 1924, с. 3].

Я.А. Протазанов был одним из «спецов» и «попутчиков» с ярко выраженной приверженностью гуманистическим ценностям, за что косвенно и прямо обвинялся в обывательских позициях. При этом,



как показывает в своей статье В.Д. Эвальльё (2025), режиссер обладал способностью разглядеть морально несовершенных обывателей уже и в представителях советской власти [Эвальльё, 2025, с. 679–681]. Это было совсем не на руку новому государству, но не все пласты содержания фильмов Протазанова считывались и артикулировались в рецензиях… Сыркину вторил Г. Болтянский[(11)], развивая концепцию нового алгоритма работы над фильмом, гарантирующего идеологическую выдержанность продукта:

> К каждому режиссеру необходимо приставить могущего легко освоиться с требованиями обстановки коммуниста. Не будем бояться слов, это будет кинополитком… Он должен шаг за шагом работать совместно с режиссером над осуществлением идеологически выдержанного сценария…
>
> *Кинополитком должен быть неотлучен при кино-спеце.*
>
> *Киноиндустрия вне ее идеологического значения нам не нужна* [Болтянский, 1924, с. 5].

Однако оставалось вопросом, откуда взять политкомов и достаточны ли они, или же необходимы идеологически ориентированные сценаристы и режиссеры. Периодически высказывались опасения о размытости идеологической сути картин, их несоответствии задачам формирования пролетарской культуры, пролетарского кино:

> Попытка убедить нас в необходимости идеологического винегрета из Толстого, Оцепа, Безыменского, Шкловского, Бассалыго, Сабинского, Пильняка и Лелевича является… «писаной торбой» идеологической неразберихи и похвальной непрезентабельности в соратниках по оружию. …Драпируются в тогу «интересов строящегося коммунистического общества» [О левых словах, 1925, с. 14].

В цитируемой статье, подписанной Правлением киносекции ВАПП'а, Бюро сектора рабочих корреспондентов, авторы задавали

(11) Болтянский Григорий Моисеевич (1885–1953) — член РСДРП с 1905 года, активный сторонник создания пролетарского кино, работник кинохроники, член Скобелевского просветительного комитета, участник съемок февральских и октябрьских революционных событий, один из участников съемок В.И. Ленина и похорон В.И. Ленина.

вопрос, «из какой среды единственно может выйти нужным классово выдержанный фильм» [О левых словах, 1925, с. 14]. И уверенно отвечали — только из рабкоровской. Но сотрудники «Кино-Недели» не собирались сдавать свои позиции и делали комментарий о несогласии редакции с мнением авторов публикации «за рабкоров».

Анализируя корни негативных процессов в киноотрасли, Н.М. Зоркая акцентировала пагубность привлечения в прессу малограмотных, вышедших из рабочей среды журналистов: «Идеализация пролетария, раболепное преклонение перед ним, как неподкупным судьей художественного творения, принесут далее неисчислимый вред отечественному искусству и кино с его видимой общедоступностью — в особенности. История советского периода будет полна запретов высоких творений, истинных шедевров по доносам невежественных рабкоров (1920-е)…» [Зоркая, 1993, с. 119]. Однако рабкоры могли выдвигать и претензии художественного порядка, в чем-то вполне созвучные претензиям профессиональных литераторов и критиков. Например, картины с Гарри Пилем критиковались не только за их непролетарский характер, но и за многократные повторения хорошо известных и потому уже не впечатляющих трюков (похожая претензия была и у Чуковского к многочисленным историям о Пинкертоне):

> Я невольно задаю себе вопрос — нужны ли нам картины Гарри Пиля?.. этого пошлого актера, выставляющего себя и свои пошлые доблести напоказ. Его дешевенькие трюки уже приелись и не вызывают одобрения у публики, смотрящей его картины… Ведь рабочему, идущему после трудового дня в кино, эти картины ничего не дают, и, выходя из кино, рабочий сожалеет о своих пропавших 40 коп. и пропавшем вечере. Рабочему нужно дать современную бытовую картину, в которой он мог бы увидеть жизнь нашего Союза. А эти пошлые, затасканные трюки и ни с чем не связанные драки способствуют лишь развитию хулиганства среди нашей молодежи [Крюков, 1927, с. 4].

Отметим, что лексика рабкоровского высказывания и аттестация низкосортного и тривиального как «пошлого» совпадает с лексикой вполне интеллигентской статьи из «Рампы и жизни», цитированной нами выше. Конечно же, это могло означать сильную редактуру рабкоровского текста опытными редакторами, использующими привычную лексику, прижившуюся на страницах периодики еще до революции[(12)].



И все-таки немаловажно, что в эпоху радикального общественно-культурного слома все социальные страты пребывали в состоянии диффузии, в процессах взаимодействия и приобщения к ценностям, еще вчера казавшимся далекими и чуждыми. Происходил выход всех социальных слоев и групп за свои пределы. Рабочий, пишущий в прессе и выступающий на обсуждениях произведений искусства, переставал быть только рабочим. Интеллигент и писатель, пишущий в прессе и активно высказывающийся о качествах искусства, нужных и полезных революции, тоже переставал быть только интеллигентом и творческим человеком. Все *в какой-то степени* преобразовывали прежних себя, вступая во внутренний диалог с искусством, идеологией и властью, входя в поле их воздействия и примеряя на себя те или иные социальные и культурные роли. Но это не означало полного перерождения, полного подчинения идеологическим веяниям.

## Авантюрная эстетика в контексте идеалов высокого искусства

Художественная авантюрность как таковая не вызывала неприятия, но наоборот, одобрялась прямо или косвенно. Были весьма распространены упования на сюжетность и авантюрность как прочную структуру, на которую нанизываются революционные идеи, актуальная тематика, а также с опорой на которую разворачиваются формальные эксперименты. В том и в другом случае авантюрному началу отводилась служебная роль, поддерживающая функция. При необходимости отбиваться от нападок, мотивации развития поэтики нового искусства объявлялись настоящей целью, а обращение к авантюрному жанру — временно удобным приемом. «Сценарные темы, послужившие

(12) Реальное происхождение текста, публиковавшегося на страницах советской печати, часто невозможно установить. Текст нередко представлял собой продукт многослойного «коллективного творчества», направленного на ту или иную локальную актуальную задачу, неочевидную при современном чтении. Мы в данном случае оставляем эту проблему в стороне.

материалом для производственных опытов над “Мистером Вестом” и “Лучом смерти”, безусловно неудовлетворительны, но совершенно не заслуженна та идеологическая травля, которая была поднята вокруг последней картины. Нельзя забывать, что все до сих пор сделанное нашей группой, должно было расцениваться только как прейскурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения, а не как законченные фильмы» [Кулешов, 1926, с. 4], — писал Лев Кулешов в статье «Почему я не работаю» (1926).

Критики призывали искать образцы для обучения жанровым законам не в сфере бульварного чтива, а в произведениях большой европейской литературы, у ее великих имен, которые невозможно перечеркнуть:

> И утонувший в абракадабрах «Петербург Белого» значителен только потому, что за абракадаброй и символами нащупывается сюжет и его персонажи. Кто хочет работать в кино — учитесь у авантюрных писателей. Дюма и Гюго дают классические каноны занимательного сюжета, дальше их дает Рейдер Хагард (а не его явный плагиатор Бенуа), наконец, Конан-Дойль. Киноискусство заключается в том, чтобы заставить зрителя не спать в кино, чтобы в занимательной, остроумно смонтированной смене сцен дать самую значительную идею или, может быть, только лозунг месяца или даже дня… [Никулин, 1924, с. 1].

Сама эпоха 1920-х годов активизировала авантюрную составляющую и в повседневной реальности, и в искусстве. Ее готовы были увидеть там, где раньше не замечали или, во всяком случае, не считали значимой. Исторический период как бы ощущал созвучия с героями классики, готовыми бросить чему-либо и кому-либо вызов, поставить перед собой почти недостижимые цели, поверить в эффективность личной активности в сложных, страшных и экстремальных условиях. Интересовали герои, не боящиеся нового и оказывающиеся в оппозиции к устоям, традициям, общепринятым паттернам поведения. Именно таким представал в интерпретации Виктора Шкловского Франц в «Сценах из рыцарских времен» (1835) — наброске А.С. Пушкина и черновиках к данному сюжету:

> Вещь не была написана так, как сперва вылилась в конспекте. В первых сценах мы видим любовь сына мельника к рыцарской дочери. Рыцарские вещи все время работают, идет разговор о рыцарской рукавице и т.д. Молодой человек поступил в рыцарский дом слугой, но бежит из-за обиды. Устраивает восстание. Косы восставших крестьян не могут пробить лат рыцарей. Франц взят в плен. Ему подарили жизнь за песню. Посадили в замок «до тех пор, пока стены замка не взлетят в воздух», т.е. обрекли на вечное заключение[13]. На этом кончается вещь. А по конспекту — так: Франц в тюрьме изобретает порох и взрывает замок. Рыцарь — олицетворение посредства — (определение Пушкина[14]) гибнет от пули… Рыцарство с его латами противопоставляется новой технике и людям нового класса [Шкловский, 1926, с. 3].



В сжатом пересказе Шкловским наброски Пушкина превращаются в предельно динамичное авантюрное действо в духе костюмного исторического фильма. А общая романтическая атмосфера, образ отщепенца-одиночки, мотивы рыцарства подлинного и рыцарства внешнего, не подкрепленного благородством духа, акцент на низком происхождении Франца, его живучесть и отмена пожизненного заточения с помощь взрыва (символически аналогичного революции) — все удивительно органично отвечает идеологическим установкам эпохи, сохраняя историческую ауру. В известной степени символично, что революционно мыслящий теоретик, критик и писатель Шкловский использует именно гениального русского классика для иллюстрации и даже инструкции по написанию современного сценария, соответствующего революционным задачам, грамотного с точки зрения жанра и безупречного по уровню художественности.

Если критической подачи социальных проблем и установки на осмысление общественной ситуации не наблюдалось, произведение перечеркивалось.

(13) Приводим более точные развернутые цитаты из черновиков Пушкина, подтверждающие общее соответствие оригинала его «революционному» видению Шкловским: Рот[енфельд]
*а.* Так и быть: повесить мы его не повесим, — но запрем его в темницу, и даю мое честное слово, что [в[ыпущу?]] он до тех пор из нее не выйдет, пока стены не прыгнут [с м[еста?]] и камни не разлетятся…
*б.* Так и быть: мы его не повесим, — но запрем его в тюрьму, и даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся [см.: Александр Сергеевич Пушкин]. Комментарии к данным наброскам выявляют источники многих мотивов и реконструируют финал со взрывом замка, который явно должен был стать яркой зрелищной сценой при постановке в театре [Александр Сергеевич Пушкин. URL: https://pushkin-digital.ru/work/13/v_comments#1268].

(14) Шкловский цитирует не точно, у Пушкина — «воплощенная посредственность» [см.: Александр Сергеевич Пушкин].

Такая судьба постигла и веселый авантюрный роман-сценарий Джека Лондона и Чарльза Годдарда «Сердца трех» (*Hearts of Three*, 1919–1920), отвечающий всем законам жанра, но совершенно лишенный критического пафоса, известного по роману «Мартин Иден» или некоторым рассказам Лондона, мрачно живописавших прозябание низших классов и всевозможных маргиналов американского общества:

> Появились сценарии, которые заняли место рядом с другими произведениями художественной литературы. Вот роман Д. Лондона «Сердца трех», написанный по заказу кинематографической фирмы. Здесь быстрота действий громадная: картины удивительных приключений проносятся одна за другой, прямо-таки не давая читателю опомниться. Этим данный роман отличается от других произведений Д. Лондона; отличается он и своей пустотой, совсем в стиле французских бульварных романов**(15)** [Колышко, 1924, с. 3].

Очевидно, что наша серьезная вдумчивая критика не принимала одного из жанровых свойств авантюрного повествования — игры случайностей, наворота необъяснимых совпадений, немотивированных событий, клишированных ситуаций, как и однозначные амплуа действующих лиц.

Критикуя стандарты авантюрности в американском кино, А.Н. Толстой оказывался созвучен приводимой выше статье о романе Джека Лондона. Динамика монтажа воспринималась как поверхностная механическая условность, уводящая от серьезного погружения в какие-либо драматические ситуации и образы героев. Зато психологизм всеми правдами и неправдами был возвращен Толстым в разряд актуальных элементов нового искусства:

> В современном отрицании «психологичности» — глубокая историческая и психологическая правда.
>
> Современное (революционное) искусство, отрицая «психологичность», — взамен утверждает действенность. Но здесь получается ошибка, а часто и нелепость. Возьмите современную повесть из эпохи Революции. Какая тема? Но читаешь — мелькание маленьких людей, предметов, обрывков событий, лиц и т.д. Мелькание во имя действенности, движения. Вперед, вперед, во что бы то ни стало. Люди, предметы, события — несутся кувырком, колесом — мимо, мимо…
>
> Тоже и в Кино, — увлечение американским монтажом. Бешенная скорость теней по полотну, — даже не мазнет по губам, — сидишь и дуреешь, — куда же шибче-то?
>
> Действенность, сюжетность, психологическая правда, простота, грандиозность, — знаки искусства нашей эпохи. Но, чтобы создать такое искусство — нужно начать не со скорости и движения, не с торжества предмета над душевным движением… [Толстой, 1924, с. 2].

(15) В 1992 «Сердца трех» были успешно экранизированы Владимиром Попковым в формате мини-сериала на киностудии им. А. Довженко.



Получался компромиссный набор черт. К тем художественным параметрам, которые инспирировала сама стихия истории (действенность, сюжетность), добавлялись эстетические свойства, близкие лично Толстому (психологизм, простота). И к этому присоединялась идеологически поощряемая «грандиозность». Наиболее же отчетливо в статье Толстого слышалась тоска по медленному действию, по неспешному и даже затянутому повествованию, которое станет визитной карточкой внежанрового авторского кино второй половины XX века.

Хотелось увлекательного действия, но и причинно-следственной связности, мотивированности, детерминизма, психологической убедительности, критики социальных проблем, если показана досоветская или зарубежная реальность. Конечно, найти произведение, отвечающее сразу всем подобным запросам, можно было не на каждом шагу, а, опять же, в черновиках Пушкина:

> В либретто**(16)** нужно вписывать бытовые положения, свойственные только этой теме и играющие роль в развитии действия.
>
> Если свадьба… чтобы некоторые подробности обряда сыграли бы роль в развитии сюжета.
>
> Если человек исполняет в ленте какую-нибудь работу или имеет профессию, то в либретто вещи нужно показать эту профессию как одну из двигательных сил сюжета.
>
> То столкновение, которое выбрал Пушкин, могло произойти только в той обстановке, которую он выбрал.
>
> Кинолибретто должно быть самым тесным образом связано с своим материалом.
>
> Писать лучше всего о вещах, которые знаешь, а не об испанцах, царских офицерах, графах и ихтиозаврах [Шкловский, 1926, с. 3].

(16) В 1920-е годы существовало веяние именовать киносценарий как «либретто».

Однако для свободного авантюрного повествования характерен именно произвольный, во многом фантазийный историзм и оперирование национальными мифологемами. Как же без испанцев, европейских или американских, например в «Знаке Зорро» (*The Mark of Zorro*, 1920) и «Сыне Зорро» (*Don Q Son of Zorro*, 1925)… Невозможно отменить и страсть к воображению невиданных существ, достаточно вспомнить роман «Затерянный мир» (1912) А. Конан Дойла, позднее экранизированный (*The Lost World*, 1925). Авантюрные сюжеты менее всего беспокоятся о документальной правде, точности бытовых деталей и общей установке на познание действительности, постижение ее глубинных законов.

Тем не менее отечественными профессионалами искусства новое произведение с авантюрной составляющей легче принималось и выше оценивалось, если в нем соблюдались иллюзии реализма, общественно-исторической детерминированности, психологизма.

К слову, «царские офицеры» будут фигурировать в фильме «С.В.Д.» (1927) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, одним из авторов сценария которого станет Юрий Тынянов. В режиме авторского творчества советские литераторы и кинематографисты придут к свободному сочетанию традиционных амплуа и приемов жанровой авантюрности с иллюзиями историзма (или «историцизма»), приправленных неповторимой индивидуальной игрой мотивами, визуальными образами, поворотами сюжета. В своей практике деятели раннего советского киноискусства даже слишком активно применяли и мотивы классики, и (условный) исторический хронотоп, и жанровые традиции авантюрности.

Выдвигая претензии идеологического порядка, «эстетствующие» критики готовы были снимать шляпу перед эстетической незаурядностью фильма. Во всяком случае, если в роли критика выступал поэт-футурист, лефовец Петр Незнамов, выдержки из рецензии которого на «С.В.Д.» мы приводим:

> Тематическая картина «С.В.Д.» повторяет ошибку «Предателя» Роома, в ней так же, как и в «Предателе», за игорным домом не видно восстания.
>
> Конечно, очень хорошо, что картина эта — не всеохватывающее полотно и не эпоха, развернутая фронтом, вроде маргариновых «Декабристов», а только один из отрезков эпохи, хорошо, что она построена на таком же приблизительно эпизоде, как и «Потемкин», но плохо то, что эпизод этот оторван от экономической подпочвы и производственных отношений, которые его породили. <…>
>
> В картине слишком много — от обольстительного шулера и женщины в маске, от таинственных встреч и романтических превращений, чтобы можно было сосредоточиться на эпизоде полкового восстания. Социально вещь не проработана.
>
> <…> Но все это, впрочем, не избавляет нас от признания, что кинематографически вещь сделана великолепно <…> и монтаж ее заставляет говорить о себе.
>
> Очень удались ночные съемки, дающие все мыслимые комбинации человеческих фигур, снега и ветра. Картина вообще подбита «бродячим декабрьским ветром».
>
> Великолепный маленький барабанщик, открытый рот которого и одиноко сорвавшееся «ура» нагнетают драматизм положения.
>
> Фигуры бегущих людей деформированы до мелькающих зигзагов — но это пригодилось в ленте. Менее нужна птица, которая не просто птица, а птица поражения, т.е. символ. Кадр с пушками, построенный излишне графически, это тоже ошибка и не из принципиальных.
>
> Вся лента блестяще снята оператором Москвиным.
>
> Из работающих в фильме актеров всех покрывает Соболевский (Суханов), — удивительное приобретение фэксов. В традициях той же манеры снимаются и Магарил (Вишневская), Герасимов (Медокс), Хохлов (генерал), и Мишель (Вейсмар) — очень культурные и талантливые люди. Работники эпизода — тоже на большой высоте.
>
> Воистину, с таким коллективом можно не только делать картины на эффект, но и работать вещи, созвучные сегодняшнему дню [Незнамов, 1927, с. 4].

Отсутствие должного по глубине осмысления декабрьского восстания оказывается простительным ввиду очевидных художественных прорывов фильма, общего высокого профессионализма и экспрессии оригинальных визуальных решений. Отмечая с некоторым осуждением, впрочем довольно мягким, «эстетность постановки» (которая понимается как избыточная эстетизация злодея), Незнамов, тем не менее, поднимает на щит именно изобретательную сделанность этой «вещи» фэксов, явно ощущая творческое родство с ними. Показательно и использование слова «культурный» в качестве общей позитивной оценки актерского исполнения.

Однако авантюрных фильмов аналогичного эстетического уровня и специфики было мало. Специфика заключалась, на наш взгляд, в слиянии костюмно-исторической постановочности со смелым авангардизмом визуальных приемов, с игровой внутрикадровой

рефлексией о мелодраматических/авантюрных традициях, экранной форме, строении нарратива. *Таких фильмов вообще не бывает много. «С.В.Д.» — это в своем роде модернистский шедевр, уникальное произведение не только в истории советского кино 1920-х годов, но и в истории мирового кино в целом.* Неслучайно его семантическую насыщенность и многопластовость будут подробно рассматривать уже в наше время [Лотман, Цивьян, 2014; Огудов, 2024, с. 174–189]. Но, судя по всему, именно этот уровень и эти эстетические параметры были негласным эталоном для профессионалов.

## Высокие запросы к жанру

Фильму, не являющемуся авангардистским/модернистским высказыванием, не содержащим игрового отстранения от авантюрного жанра, пускай и сделанному сильными профессионалами, было чрезвычайно трудно заслужить одобрение «эстетствующих» знатоков. Например, как мы уже подробно писали в другой статье, в целой подборке мнений об «Аэлите» положительно высказывались только зарубежные журналисты, а советские режиссеры и публицисты обрушивали на режиссера и его картину суровую критику, насмешки и презрение [Сальникова, «Аэлита», 2024, с. 133–134]. Между тем речь идет о масштабном зрелищном и увлекательном авантюрно-фантастическом фильме, обладающем рядом достоинств.

Фильмы более скромного художественного уровня развенчивались даже с небрежностью. Хотя, на наш сегодняшний взгляд, «Наполеон Газ» (1925) Семена Тимошенко — один из ярких авантюрно-фантастических фильмов того времени, режиссер Сергей Юткевич отзывается о нем с откровенной иронией:

> Установка на детектив. Цена ему маленькая. Такая же, как 32 страничкам дореволюционного Пинкертона… Детективщики, поучитесь завязывать узлы фабулы хотя бы у того же Леблана… По-своему, несколько экспрессионистически, сделаны отдельные кадры воспоминаний, бреда, уверенно нащупан проекторами мерный шаг красноармейских отрядов, опрятны павильоны… [Юткевич, 1926, с. 2].

Показательно, что Юткевич все-таки признавал удачи визуальных и ритмо-динамических решений, в особенности тех, которые восходят к экспрессионизму, актуальному для 1920-х и наиболее ярко



проявлявшемуся в немецком и австрийском кино. Попытка же закрутить увлекательный сюжет (не детективный, но приключенческий), напротив, попадала изначально в категорию низких приемов, культурного ширпотреба. Фильм оценивался прежде всего по критериям «штучного» произведения высокого искусства, художественного совершенства, а не идеологической выдержанности, пускай и удавшейся в данном случае.

Если в авантюрном фильме преобладали не авторские решения и не полноценное «высокое искусство» в каждом кадре, как в «С.В.Д.», а жанровые клише и приемы, казавшиеся устаревшими, то революционная тематика не спасала. Несоответствие положительных героев антропологическим идеалам[17] (слабые интеллектуальные способности и неорганизованность) предельно раздражали. «Преступление княжны Ширванской» (1926) как продолжение «Красных дьяволят» режиссера Ивана Перестиани получало почти «выговор»:

> В пламени и огнях парижского кабаре сгорают и грустно тлеют трое красных дьяволят. Скупой на слова и щедрый в действии в своих лучших работах, Перестиани становится велеречив и многословен в «Княжне Ширванской».
>
> Длинные, нудные пустые надписи — нагромождение бессвязных кадров — выдается за работу без сценария, — сомнительный прием Перестиани. <…> …Какое нагромождение неоправданных несуразностей, убийственных газов, прыжков, убийств.
>
> А в чтении был, вероятно, идеологически приемлемый и не трудный для постановки сценарий…
>
> Банально и нереально подан парижский кабак, особенно в соответствии с вставными кадрами из французской фильмы «Париж уснул». Даже на родной почве, в родном Баку, актеры и постановщик не имеют реванша.
>
> Первая серия кончается полной победой авантюристки и бандитки княжны Ширванской. Советские люди — негр и охрана промыслов — разбиты наголову. Конечно, это первая серия. Но неужели по законам детектива полагается, чтобы в первой серии советские люди были глупыми и неуклюжими растяпами? Нужно верить, что

(17) Антропологические идеалы авантюрного героя включали внешнюю привлекательность, высокую моральность, общее благородство поступков и бескорыстие, здоровье, жизнерадостность, а также — живой ум, индивидуальную инициативу, способность к эффективной самоорганизации и слаженным действиям в небольшой группе.

советская добродетель сокрушительно и убедительно восторжествует во второй серии.

Фильмы Госкинпрома Грузии обычно имеют налет провинциализма. У Перестиани это сказывалось меньше, чем у других режиссеров. Но теперь, после «Княжны Ширванской» надо прямо сказать ему: поглядите, как работают Эйзенштейн, Кулешов.

«Красные Дьяволята» — теперь музейная фильма.

После «Дьяволят» надо было идти вверх, ввысь, а не снижаться до княжен Ширванских [Никулин, 1926, с. 3].

Взыскательные рецензенты отмечали слабые стороны и идеологического, и художественного порядка, при этом высказывались иногда грубо, иногда стилистически эффектно, зачастую — несколько надменно, но со знанием дела. Вот характерный фрагмент из рецензии на фильм А.И. Бек-Назарова «Пропавшие сокровища» (1924, Госкинпром Грузии):

Компания «красных пинкертонов» узнает о сокровищах, хранящихся в одном из монастырей.

…Им, «красным пинкертонам», приходится неоднократно попадать в затруднительные положения, но режиссер всегда, а иногда наперекор всякой правдоподобности, очень часто грубо, наивно, освобождает их.

…Режиссер устремился исключительно в сторону приключенчества «красных пинкертонов». Желая представить их более отважными, он им создавал бесконечные трудности… не считаясь с правдоподобностью. И без сомнения, до массового зрителя эти трюки-похождения не дойдут, а местами даже вызовут законное недоумение [О «Пропавших сокровищах», 1924, с. 1][(18)].

Революционная окрашенность нарратива «Пропавших сокровищ» не подвергалась сомнениям, однако оказывалось, что ее недостаточно для положительной оценки фильма. «Красный пинкертон» звучит с издевкой, это ругательно-презрительное обозначение низкопробной авантюрной истории. Отторжение рецензента вызвано «игрой в поддавки» сценариста и режиссера на стороне положительных

(18) «Красным пинкертонам» выделено в статье жирным шрифтом. Статья не подписана, однако предполагаем, что ее автор — К. Мальцев, автор второго текста на той же странице. Традиция купировать фиксацию авторства в случае постановки двух текстов одного автора на одной странице или одном развороте сохранится и в более поздние годы.



героев. Может показаться, что неприятие рождала сама жанровость, традиционно допускающая неправдоподобность драматических коллизий. Но все-таки точнее признать, что раздражала жанровость именно в силу ее чрезмерно открытого, наивного, если угодно, эстетически примитивного воплощения. Грань между приемлемым и неприемлемым использованием откровенной жанровости была тонкой и определялась сугубо субъективно.

За художественную примитивность обрушивали критику на самые разные фильмы. «Редкое произведение халтуры. Азарт глупости и пошлости… явный расчет сыграть на симпатии зрителя к путешествиям, приключениям, научно-этнографическим лентам» [Х.Х., 1927, с. 4], — скептически писали о фильме «Остров беглецов» (1927)[(19)], попутно осуждая и рекламу, спекулирующую на любви аудитории к авантюрным сюжетам.

И даже статья, призывающая всеми силами отучать зрителя от мелкобуржуазной эстетики, воспитывать и прививать хороший советский «здоровый вкус», заканчивалась не идеологическими воззваниями, а призывом к созданию искусства высокого художественного уровня:

Главное и основное: Качество продукции. Художественную, содержательную, реалистичную фильму без вывертов — с самым архикоммунистическим содержанием просмотрит с удовольствием самый архибеспартийный зритель.

И еще — перестаньте кормить зрителя кинохалтурой, хотя бы самого революционного содержания [Пожарский, 1927, с. 1][(20)].

(19) «Остров беглецов» (1927, Ювкинокомсомол, Ростов-на-Дону; режиссер Мануэль Большинцов, оператор Александр Ажогин). Сюжет из зарубежной жизни буржуазии. Несколько человек, в том числе банкир, его жена, его секретарь, а также горничная, два матроса и пр., оказываются на острове. Между действующими лицами завязываются сложные взаимоотношения. Фильм не сохранился, но по косвенным сведениям можно понять, что это была авантюрно-мелодраматическая история.

(20) В данном фрагменте статьи П. Пожарского уже просматривается та тенденция к абсолютизации реалистического, легко считываемого художественного высказывания, которая приведет к формированию соцреалистического канона.

## Заключение

Как мы видим из приведенных фрагментов статей, в киноперiодике 1920-х существовала разноголосица и неоднозначность оценок. Маятник от снисхождения к нетерпимости бесконечно раскачивался. Требования к идеологической выдержанности заметно ужесточались к концу 1920-х. Но все-таки *интерпретация комплекса идеологических требований к искусству являлась «актуальной переменной», и приблизительное соответствие идеологическим ожиданиям бывало достижимо, а неполное соответствие — простительно.*

*Запросы же к уровню художественности авантюрных и авантюрно-фантастических фильмов стабильно сохраняли весьма и весьма высокую планку. И ее достичь могли единичные фильмы. Кто же определял эту планку?*

Ни пролетариат, ни рабкоры, ни даже идеологи советской культуры, осененные высокими чинами и заслугами перед партией и революцией, по сути, так и не стали полными хозяевами положения в кинопроцессе. Бухарин, выдвигая идею «коммунистического Пинкертона», изначально апеллировал к дурно зарекомендовавшим себя низкосортным образчикам авантюрного жанра. А потому, сохраняя лояльность этой идее на уровне риторики, практики литературного и кинематографического процесса преобразовывали ее во что-то иное, отторгая трафаретность и тиражированность экранных произведений.

Реальные взгляды Луначарского, хотя он и был наркомом просвещения, состояли в уважении и любви к искусству, сформировавшемуся при феодальном и капиталистическом общественном строе. Луначарский оставался в душе традиционалистом, не чуждым буржуазности, был уверен в вечной актуальности художественной классики. Эта «латентно буржуазная» позиция была внутренне чужда многим выдающимся кинематографистам. Они культивировали процесс создания нового языка нового (экранного) искусства, скорее подчеркивая его отличия от доэкранных и дореволюционных художественных форм. Таким образом, и в отношении идей Бухарина, и в отношении эстетических пристрастий и личного творчества Луначарского многие кинорежиссеры, прежде всего новаторы, авангардисты, пребывали в скрытой оппозиции.



Классовый подход к кино не мог реализоваться на практике в значительной мере, оставаясь прежде всего декларацией или воплощаясь в критике классовой «несознательности» в экранных произведениях. Так, Даниил Гессен формулировал составляющие триады, инспирирующей подлинно советское кинодело: «здоровая рабоче-крестьянская тройка: коммунистическая идеология, советская коммерция, пролетарский контроль» [Гессен, 1924, с. 1]. Однако рабоче-крестьянское начало на уровне субъектов кинодела проявиться в должной мере не могло в силу необходимости культурной и технической подготовленности к созданию экранного произведения. Но и коммунистическая идеология не могла быть напрямую воплощена в киноформе самими идеологами, по тем же причинам. Важность коммерции то признавалась, то замалчивалась или даже отрицалась. Так что деятели финансовой стороны киноотрасли не могли стать во главе кинопроцесса и открыто диктовать свои интересы.

Фактически модераторами и лидерами художественных процессов, экспертами и теоретиками советского кино в 1920-е годы, как и позднее, являлись «сливки» профессиональной кинорежиссуры и критики, пишущая интеллигенция киноотрасли, так или иначе связанные с кино литераторы — те, кто питался атмосферой эпохи авангарда и революции, был ориентирован на радикальное обновление поэтики искусства, на создание нового типа произведений, авторских, обладающих повышенной формальной выразительностью и парадоксальностью. Огромную роль играли интеллигентские представления о подлинном искусстве, в которых практики, критики и теоретики кино нередко опирались на критерии «высокого искусства», его вершинных достижений, на осмысление действительности в формах искусства (а уж в духе критического реализма или фантастического, с открытой условностью или с ее более замысловатым и недемонстративным применением — другой вопрос).

*Критерии высокой художественности включали не только общий ремесленный профессионализм съемки, но оригинальность художественного языка, способствующего развитию искусства кино, новизну и «штучность» экранного произведения, его непохожесть на другие фильмы, а также соответствие героев фильма антропологическим идеалам, созвучным советскому мировоззрению. Это и была константа.* Неразличение видов кинопродукции и попытки к любому фильму,

в том числе авантюрному, предъявлять требования с оглядкой на шедевры Пушкина или В. Гюго оставались весьма характерной чертой журнальных дискуссий и деклараций. Рассуждая об авантюрном фильме, равно как и об идеологической актуальности жанра, литераторы, критики, теоретики кино сохраняли запрос на осмысление действительности в форме яркого, даже радикального художественного высказывания или, как любили тогда говорить, «жеста». Рядовые и тем более слабые авантюрные фильмы, сделанные прежде всего для развлечения широкой публики, пускай даже успешные в прокате и обладавшие революционной «начинкой», рассматривались как нечто неприличное с точки зрения художественного вкуса.

Время покажет, что художественные процессы гораздо сложнее идеологических задач и что искусство, даже если его пытаются сделать функцией идеологии, не может служить интересам одного доминирующего класса, одной общественной страты.

Кроме того, творческие круги пишущих о кино лишены единства и внятных представлений о профессиональной этике. В бурной динамике журнальных 1920-х проглядывает внутренняя профессиональная конкуренция, *поскольку журналистской страты, отделенной от практиков кинодела, фактически нет* и за оценками фильмов на бумаге могут стоять конфликтные ситуации в кинопроцессе или, шире, творческих процессах эпохи. Мы не занимаемся этой стороной дела, но предполагаем ее влияние на кинопроцесс.

Очевидны и напряженные конфликты, не изживаемые за весь советский период. Прежде всего — конфликт эстетических вкусов и интересов разных слоев общества. Конфликт интеллигенции и массовой публики, конфликт интеллектуальной творческой элиты и широкого круга зрителей разных (в том числе неопределенных или смешанных) идеологических позиций[21]. Конфликт ориентаций на создание единичных новаторских шедевров — и развитие индустрии авантюрно-фантастического фильма.

Развлечение, лишенное идеологического подтекста, развлекательное искусство «легких жанров» попадало в сферу осуждаемого

(21) Обозначенный конфликт сохранялся и много позднее, что мы обнаруживали и в ходе анализа обсуждения работы журнала «Советский экран» в 1958 году [Сальникова, Обсуждение, 2024; Стенограмма, 1958].



интеллигенцией и элитой киноотрасли, табуируемого — идеологами революции и нового общества. В этом творческая интеллигенция и идеологи власти во многом совпадали. Традиции негативного отношения к развлекательной функции искусства будут играть значимую роль в культуре и повседневности всего советского периода.

Данное исследование мыслится нами как часть исследования истории советского авантюрного и фантастического фильма. Нашей гипотезой было влияние на практику отечественного кинопроцесса 1930–1990-х годов отголосков дискуссий 1920-х об авантюрном фильме. Мы убедились в правомерности этой гипотезы.

Выходя за рамки тематики статьи, отметим, что не только в 1920-е годы, но и много позднее на практику кинопроцесса продолжали влиять нерешенные проблемы экономического и профессионально-ремесленного порядка. Фильм с активным внешним действием, значительным количеством локаций (в том числе — моделированием фантастических пространств, строительством декораций), фильм со сложными трюками и спецэффектами требовал серьезного финансирования, которое далеко не часто оказывалось возможным в условиях советской киноиндустрии. Прослеживание истории некоторых авантюрно-фантастических фильмов эпохи развитого социализма показывает, что множество постановочно сложных трудоемких замыслов, даже принятых на уровне сценария, оказывалось технически невоплотимым. Подтверждения этому можно найти, в частности, в архивных материалах фильмов «Космический рейс» (1935) [Журавлев, 1936], «Всадник без головы» [Стенограмма, 1955] и др.

Фильм со сложным внутрикадровым действием и замысловатым приключенческим или детективным сюжетом, с монтажными стыками, в которых необходимо не только выразить авторское видение мира, но донести до зрителей суть происходящего, необходимость сочетания увлекательной динамики с ясностью повествования, — все это требует «набитой руки», особого профессионального мастерства. Эти навыки, а тем более свободное владение законами жанра возникают в ходе регулярной, активной работы над фильмами именно авантюрной и фантастической направленности. Они требуют особой сноровки и увлеченности, культа ремесленной виртуозности, многократной практики создания авантюрного экранного нарратива. Чтобы появился шедевр, необходимо снимать и снимать авантюрные

фильмы, руководствуясь прежде всего задачами авантюрного жанра и его коммерческой успешности (то есть принятия массовой аудиторией), а не идеологического соответствия и не наличия формальных «прорывов» (одобряемых элитой киноотрасли). Совместить все сразу в одном произведении — задача повышенной сложности. Да и стоит ли стремиться ее выполнять вопреки предубеждению против авантюрного жанра, скомпрометированного как слишком «красными» идеями Бухарина, так и мещанским экранным ширпотребом?..

Ограниченные возможности финансирования усугубляли сложно реализуемый комплекс запросов к авантюрному жанру в 1920-е годы, включающий художественное совершенство в духе «высокого искусства», верную идеологическую и мировоззренческую ориентацию, соответствие антропологическим идеалам, наличие авторской формальной изобретательности и оригинальности, эстетической «штучности», как и нежелание идти на поводу у запросов широкой аудитории (игнорирование ряда таких запросов). Обозначенный спектр обстоятельств приведет в 1930-е годы к блокированию количественного роста авантюрных фильмов и предельно затормозит стихийное непрерывное развитие этого направления внутри масштабной индустрии советского кино.



## Источники:

1 *Журавлев В.* «Космический рейс». История кинопостановки: Авторизованная машинопись. 1936. Государственное издательство «Искусство» // РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 2. Ед. хр. 46. 44 л.

2 Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению кинофильма «Дорога» режиссера Столпера, сценария Ф.И. Филиппова «Всадник без головы» и кинопроб «Повесть об агрономе»: 12 июля 1955 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 410. 56 л.

3 Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала «Советский экран». Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала «Советский экран». Председатель Л.П. Погожева: 31 октября 1958 // РГАЛИ. Арх. № 890. Ф. 2936. Связка № 52. Опись 1. Ед. хр. 890. 58 л.

## Список литературы:

4 *А.Ф. (Калуга).* Чем хорош Гарри Пиль? // Кино. 1926. № 13 (133). С. 5.

5 Александр Сергеевич Пушкин: Электронная интерактивная модель академического издания А.С. Пушкина // Pushkin-digital.ru. URL: https://pushkin-digital.ru/work/13/manuscripts?ysclid=lze6ic3t4t113566978 (дата обращения 10.08.2025).

6 *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.

7 *Болтянский Г.* Кино-политкомы // Кино-неделя. 1924. № 38. С. 5.

8 *Бонч-Томашевский М.* Живое и мертвое // Рампа и жизнь. 1912. № 38. С. 4–5.

9 *Брик О.М.* Коммерческий расчет (Дискуссионно) // Кино-неделя. 1926. № 34 (154). С. 2.

10 *Бухарин Н.* Коммунистическое воспитание молодежи: Доклад на V Съезде РКСМ 12 октября 1922 г. Екатеринбург: Редакц.-издательск. отд. Уралбюро ЦК РКСМ, 1923. 51 с.

11 *Вартанов А.С.* От фото до видео. Образ в искусствах XX века. М.: Искусство, 1996. 220 с.

12 *Гессен Д.* Воз сдвинулся? // Кино-неделя. 1924. № 3. С. 1.

13 *Гиршин.* О Малиновской // Кино. 1926. № 15 (135). С. 5.

14 *Дединский С.* Гарри — в пыль: из истории советского общественного суда над звездой экрана 1920-х // Искусство кино. 24.11.2022. URL: https://kinoart.ru/texts/garri-v-pyl-iz-istorii-sovetskogo-obschestvennogo-suda-nad-zvezdoy-ekrana-1920-h?ysclid=mhgo7qdonm999676735 (дата обращения 10.08.2025).

15 Детектив, приключения, фантастика: [Киносценарии / Сост. и предисл. В.А. Ревича]. М.: Киноцентр, 1995. 284 с.

16 *Дорошевич А.* Триллер против детектива // «Смех жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звегинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. С. 5–20.

17 Жанры кино: Сборник статей / НИИ теории и истории кино; отв. ред. В.И. Фомин. М.: Искусство, 1979. 319 с.

18 *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

19 *Зоркая Н.М.* Государственный кинематограф СССР — зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки. Вып. 1 / Отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 114–134.

20 *Илов.* Ошибки «Потемкина» // Кино. 1926. № 16 (136). С. 5.

21 *Коваль Н.* «Багдадский вор» — здоровая картина // Кино. 1926. № 14 (134). С. 5.

22 *Колодяжная В.С.* Советский приключенческий фильм. М.: Искусство, 1965. 210 с.

23 *Колышко П.* Кино и литература // Кино-неделя. 1924. № 4. С. 3.

24 *Крюков Дм.* Долой Гарри Пиля! // Кино. 1927. № 10 (182). С. 4.

25 *Кулешов Л.* Фербэнкс — душка // Кино. 1926. № 3 (123). С. 3.

26 *Кулешов Л.* Почему я не работаю // Кино. 1926. № 10 (130). С. 4.

27 *Лаврентьев С.А.* Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. 269 с.

28 *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Фильм «СВД» (1927): диалог мелодрамы и истории. Опыт диахронического подхода // *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн: Арго, 2014. С. 257–292.

29 *Маркулан Я.К.* Зарубежный кинодетектив. Л.: Искусство, 1975. 167 с.

30 *Мартов Б.* Рабочий кинематограф // Кино: Двухнедельник общ-ва кинодеятелей. 1922, 1 декабря. С. 20–21.

31 «Медвежья свадьба» — шедевр // Кино. 1926. № 14 (134). С. 5.

32 *Меньшой А.* Человек, который смеялся // Кино. 1926. № 7 (127). С. 2.

33 Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня: Сборник статей. Выпуск 5 / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. М.: Искусство, 1986. 232 с.

34 *Незнамов П.* Что нам показывают. «С.В.Д.» // Кино. 1927. № 35 (207). С. 4.

35 *Никулин Л.* Надо работать // Кино-неделя. 1924. № 2. С. 1.

36 *Никулин Л.* «Преступление княжны Ширванской» или... Перестиани? // Кино. 1926. № 48 (168). С. 3.

37 О левых словах и правых делах // Кино-неделя. 1925. № 8. С. 14.

38 О «Пропавших сокровищах», метраже и идеологическом руководстве // Кино-неделя. 1924. № 42. С. 1.

39 *Огудов С.* Литературу — в кино: Советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 232 с.

40 *Павловская М.* Напишите пожалуйста // Кино. 1926. № 15 (135). С. 5.

41 *Пожарский П.* Зритель и фильма. Против хвостизма // Кино. 1927. № 13. С. 1.

42 Приключенческий фильм: Пути и поиски / Ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. 161 с.

43 *Ревич В.А.* Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М.: Институт востоковедения РАН, 1998. 350 с.

44 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюрность и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.





45 *Сальникова Е.В.* «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллигента 1920-х // Наука телевидения. 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150.

46 *Сальникова Е.В.* Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли // Художественная культура. 2024. № 3. С. 218–259. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259.

47 «Смех жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звегинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. 177 с.

48 *Сыркин А.* Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве) // Кино-неделя. 1924. № 37. С. 3.

49 Тезисы А.В. Луначарского «Революционная идеология и кино» // Кино-неделя. 1924. № 46. С. 11.

50 *Толстой А.* Возможности кино (продолжение статьи) // Кино-неделя. 1924. № 3. С. 3.

51 *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.

52 *Фальберг И. (Ильф И.)* «Золотая серия» («Медвежья свадьба») // Кино. 1926. 9 февраля. URL: https://dugward.ru/library/ilf_i_petrov/ilf_zolotaya_seriya.html?ysclid=mi63l8gs7y543531876 (дата обращения 10.08.2025).

53 *Фомин В.И.* Событие и характер в приключенческом фильме // Приключенческий фильм: пути и поиски / Ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С. 24–38.

54 *Фролова Р.В.* Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 3 (65). С. 124–141. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141.

55 *Ханютин Ю.М.* Реальность фантастического мира: Проблемы западной кинофантастики. М.: Искусство, 1977. 304 с.

56 *Хрисанф Х.* Лакированное варварство или «Мисс, выдьте на минутку!» (1-я серия «Мисс-Менд») // Кино-неделя. 1926. № 44 (164). С. 3.

57 *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика: 1908–1915 / Предисл. и коммент. Е. Ивановой. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, 2012. С. 25–56.

58 *Шкловский В.* Либретто и материал // Кино-неделя. 1926. № 39 (159). С. 3.

59 *Эвалльё В.Д.* Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе // Художественная культура. 2025. № 4. С. 608–641. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695.

60 *Юткевич С.* Улетучивающийся газ // Кино-неделя. 1926. № 1 (121). С. 2.

61 Adventure Narratives in the Early Soviet Union / Ed. by R. Nicolosi, B. Obermayr. Boston: Academic Studies Press, 2024. 266 p. (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth and the Twenty-First Centuries).

62 *Beumer B.* A Companion to Russian Cinema. Chichester; Malden: John Wiley & Sons, Inc., 2016. 656 p.

63 *Dralyuk B.* Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907–1934. Leiden; Boston: Brill, 2012. 196 p.

64 *Soister J.T., Nicolella H., Joyce S.* American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913–1929 / Researcher / Archivist B. Chase. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2012. 830 p.

**65** *Tasker Y.* Action and Adventure Cinema. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. 432 p.

**66** *Tasker Y.* The Hollywood Action and Adventure Film. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. 224 p.

**67** *Youngblood D.J.* Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 20s. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 259 p.



## Sourses:

**1** Zhuravlev V. “Kosmicheskii reis”. Istoriya kinopostanovki: Avtorizovannaya mashinopis’. 1936. Gosudarstvennoe izdatel’stvo “Iskusstvo” [*The Space Flight*. The History of the Film: Authorized Typescript. 1936. Gosudarstvennoe izdatel’stvo “Iskusstvo” Publ.]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 652, inv. 2, storage unit 46. 44 l. (In Russian)

**2** Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniyu kinofil’ma “Doroga” rezhissera Stolpera, stsenariya F.I. Filippova “Vsadnik bez golovy” i kinoprob “Povest’ ob agronome”: 12 iyulya 1955 g. [Transcript of the Meeting of the Art Council to Discuss the Film *The Road* Directed by Stolper, the Screenplay by F.I. Filippov *The Headless Horseman* and the Screen Test of *The Tale of the Agronomist*: July 12, 1955]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2453, inv. 3, storage unit 410. 56 l. (In Russian)

**3** Stenogramma zasedaniya sektsii teorii i kritiki po obsuzhdeniyu zhurnala “Sovetskii ehkran”. Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Sektsiya teorii i kritiki. Stenogramma vstrechi kinorabotnikov i chitatelei s redaktsiei zhurnala “Sovetskii ehkran”. Predsedatel’ L.P. Pogozheva: 31 oktyabrya 1958 [Transcript of the Meeting of the Theory and Criticism Section on Discussion of *The Soviet Screen* Magazine. Union of Cinematography Workers of the USSR. Theory and Criticism Section. Transcript of the Meeting of Film Workers and Readers with the Editorial Board of *The Soviet Screen* Magazine. Chairman L.P. Pogozheva: October 31, 1958]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 890, f. 2936, bundle 52, inv. 1, storage unit 890. 58 l. (In Russian)

## References:

**4** A.F. (Kaluga). Chem khorosh Garri Pil’? [What’s Good about Harry Peel?] *Kino,* 1926, no. 13 (133), p. 5. (In Russian)

**5** Aleksandr Sergeevich Pushkin: Ehlektronnaya interaktivnaya model’ akademicheskogo izdaniya A.S. Pushkina [Aleksandr Sergeevich Pushkin: Electronic Interactive Model of A.S. Pushkin Academic Publication]. *Pushkin-digital.ru*. Available at: https://pushkin-digital.ru/work/13/manuscripts?ysclid=lze6ic3t4t113566978 (accessed 10.08.2025). (In Russian)

**6** Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoi poehtike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat’i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 121–290. (In Russian)

**7** Boltyanskii G. Kino-politkomy [Cinema-Political Committee Leaders]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 38, p. 5. (In Russian)

**8** Bonch-Tomashevskii M. Zhivoe i mertvoe [The Living and the Dead]. *Rampa i zhizn’,* 1912, no. 38, pp. 4–5. (In Russian)

**9** Brik O.M. Kommercheskii raschet (Diskussionno) [Commercial Calculation (Debatable)]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 34 (154), p. 2. (In Russian)

10 Bukharin N. *Kommunisticheskoe vospitanie molodezhi: Doklad na V S'ezde RKSM 12 oktyabrya 1922 g.* [Communist Education of Youth: A Report at the 5th Congress of the Russian Communist Youth Movement on October 12, 1922]. Ekaterinburg, Redakts.-izdatelsk. otd. Uralbyuro TSK RKSM Publ., 1923. 51 p. (In Russian)

11 Vartanov A.S. *Ot foto do video. Obraz v iskusstvakh XX veka* [From Photo to Video. The Image in the Arts of the 20th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1996. 220 p. (In Russian)

12 Gessen D. Voz sdvinulsya? [Has the Cart Moved?]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 1. (In Russian)

13 Girshin. O Malinovskoi [On Malinovskaya]. *Kino*, 1926, no. 15 (135), p. 5. (In Russian)

14 Dedinskii S. Garri — v pyl': iz istorii sovetskogo obshchestvennogo suda nad zvezdoi ehkrana 1920-kh [Harry — in the Dust: From the History of the Soviet Public Trial of the Screen Star of the 1920s]. *Iskusstvo kino*, 24.11.2022. Available at: https://kinoart.ru/texts/garri-v-pyl-iz-istorii-sovetskogo-obschestvennogo-suda-nad-zvezdoy-ekrana-1920-h?ysclid=mhgo7qdonm999676735 (accessed 10.08.2025). (In Russian)

15 *Detektiv, priklyucheniya, fantastika: Kinostsenarii* [Detective, Adventure, Fiction: Screenplays], comp. and preface V.A. Revich. Moscow, Kinotsentr Publ., 1995. 284 p. (In Russian)

16 Doroshevich A. Triller protiv detektiva [Thriller versus Detective]. *"Smekh zhalost' i uzhas...": (Zhanry v zarubezhnom kino): Sbornik statei* ["Laughter, Pity and Horror...": (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii Publ., NII kinoiskusstva Publ., 1994, pp. 5–20. (In Russian)

17 *Zhanry kino: Sbornik statei* [Genres of Cinema: Collection of Articles], Scientific Research Institute of Theory and History of Cinema, ed. V.I. Fomin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 319 p. (In Russian)

18 Zorkaya N.M. Istoriya sovetskogo kino [The History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2005. 544 p. (In Russian)

19 Zorkaya N.M. Gosudarstvennyi kinematograf SSSR — zlo ili blago? [State Cinematography of the USSR — Evil or Good?]. *Konets stoletiya. Predvaritel'nye itogi. Kul'turologicheskie zapiski* [The End of the Century. Preliminary Results. Culturological Notes]. Issue 1, ed. N.M. Zorkaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 1993, pp. 114–134. (In Russian)

20 Ilov. Oshibki "Potemkina" [The Mistakes of *Potemkin*]. *Kino*, 1926, no. 16 (136), p. 5. (In Russian)

21 Koval N. "Bagdadskii vor" — zdorovaya kartina [*The Thief of Baghdad* — a Healthy Film]. *Kino*, 1926, no. 14 (134), p. 5. (In Russian)

22 Kolodyazhnaya V.S. *Sovetskii priklyuchencheskii fil'm* [Soviet Adventure Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 210 p. (In Russian)

23 Kolyshko P. Kino i literatura [Cinema and Literature]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 4, p. 3. (In Russian)

24 Kryukov Dm. Doloi Garri Pilya! [Down with Harry Piel!]. *Kino,* 1927, no. 10 (182), p. 4. (In Russian)

25 Kuleshov L. Ferbenks — dushka [Fairbanks Is a Darling]. *Kino*, 1926, no. 3 (123), p. 3. (In Russian)

26 Kuleshov L. Pochemu ya ne rabotayu [Why Don't I Work]. *Kino*, 1926, no. 10 (130), p. 4. (In Russian)

27 Lavrentiev S.A. *Krasnyi vestern* [The Red Western]. Moscow, Algoritm Publ., 2009. 269 p. (In Russian)

28 Lotman Yu., Tsivyan Yu. Film "SVD" (1927): dialog melodramy i istorii. Opyt diakhronicheskogo podkhoda [The Film *SVD* (1927): A Dialogue of Melodrama and History. The Experience of the Diachronic Approach]. Lotman Yu., Tsivyan Yu. *Dialog s ehkranom* [Dialog with the Screen]. Tallinn, Argo Publ., 2014, pp. 257–292. (In Russian)

29 Markulan Ya.K. *Zarubezhnyi kinodetektiv* [Foreign Detective Film]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1975. 167 p. (In Russian)





30 Martov B. Rabochii kinematograf [Workers' Cinematography]. *Kino: Dvukhnedel'nik obshch-va kinodeyatelei*, 1922, December 1, pp. 20–21. (In Russian)

31 "Medvezh'ya svad'ba" — shedevr [*The Bear Wedding* Is a Masterpiece]. *Kino*, 1926, no. 14 (134), p. 5. (In Russian)

32 Menshoi A. Chelovek, kotoryi smeyalsya [The Man Who Laughed]. *Kino,* 1926, no. 7 (127), p. 2. (In Russian)

33 *Mify i realnost'. Zarubezhnoe kino segodnya: Sbornik statei* [Myths and Reality. Foreign Cinema Today: Collection of Articles]. Issue 5, comp. G.A. Kapralov, M.S. Shaternikova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 232 p. (In Russian)

34 Neznamov P. Chto nam pokazyvayut. "S.V.D." [What They Show Us. *S.V.D.*]. *Kino*, 1927, no. 35 (207), p. 4. (In Russian)

35 Nikulin L. Nado rabotat' [It Is Necessary to Work]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 2, p. 1. (In Russian)

36 Nikulin L. "Prestuplenie knyazhny Shirvanskoi" ili... Perestiani? [*The Crime of Princess Shirvanskaya* or... Perestiani?]. *Kino*, 1926, no. 48 (168), p. 3. (In Russian)

37 O levykh slovakh i pravykh delakh [About Left-Wing Words and Right-Wing Deeds]. *Kino-nedelya*, 1925, no. 8, p. 14. (In Russian)

38 O "Propavshikh sokrovishchakh", metrazhe i ideologicheskom rukovodstve [About *Missing Treasures*, Footage and Ideological Leadership]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 42, p. 1. (In Russian)

39 Ogudov S. *Literaturu — v kino: Sovetskie stsenarnye narrativy 1920–930-kh godov* [Literature in Cinema: Soviet Screenplay Narratives of the 1920s — 1930s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 232 p. (In Russian)

40 Pavlovskaya M. Napishite pozhaluista [Please Write]. *Kino*, 1926, no. 15 (135), p. 5. (In Russian)

41 Pozharskii P. Zritel' i fil'ma. Protiv khvostizma [The Spectator and the Film. Against Khvostism]. *Kino,* 1927, no. 13, p. 1. (In Russian)

42 *Priklyuchencheskii fil'm: Puti i poiski* [Adventure Film: Paths and Searches], ed. A.S. Troshin. Moscow, VNIIK Publ., 1980. 161 p. (In Russian)

43 Revich V.A. *Perekrestok utopii. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany* [Crossroads of Utopias. The Fate of Fiction against the Background of the Fate of the Country]. Moscow, Institut vostokovedeniya RAN Publ., 1998. 350 p. (In Russian)

44 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avantyurnost' 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)

45 Salnikova E.V. "Aelita" Yakova Protazanova: 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)

46 Salnikova E.V. Obsuzhdenie raboty zhurnala "Sovetskii ehkran" v 1958 godu. Nastroeniya predstavitelei kinootrasli [The Discussion of the Work of *Sovetskii ehkran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 218–259. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2024–3–218–259. (In Russian)

47 *"Smekh zhalost' i uzhas...": (Zhanry v zarubezhnom kino): Sbornik statei* ["Laughter, Pity and Horror...": (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii Publ., NII kinoiskusstva Publ., 1994. 177 p. (In Russian)

**48** Syrkin A. Mezhdu tekhnologiei i ideologiei (O kino-poputchikakh i partiinom rukovodstve) [Between Technology and Ideology (On Movie Companions and the Party Leadership]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 3. (In Russian)

**49** Tezisy A.V. Lunacharskogo "Revolyutsionnaya ideologiya i kino" [Theses of A.V. Lunacharsky "Revolutionary Ideology and Cinema"]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 46, p. 11. (In Russian)

**50** Tolstoi A. Vozmozhnosti kino (prodolzhenie stat'i) [The Possibilities of Cinema (Continued Article)]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 3. (In Russian)

**51** Tulchinskii G.L. Avantyurno-priklyuchencheskoe 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)

**52** Falberg I. (Ilf I.) "Zolotaya seriya" ("*Medvezh'ya svad'ba*") ["The Golden Series" (*The Bear Wedding*)]. *Kino*, 1926, February 9. Available at: https://dugward.ru/library/ilf_i_petrov/ilf_zolotaya_seriya.html?ysclid=mi63l8gs7y543531876 (accessed 10.08.2025). (In Russian)

**53** Fomin V.I. Sobytie i kharakter v priklyuchencheskom fil'me [Event and Character in an Adventure Film]. *Priklyuchencheskii fil'm: Puti i poiski* [Adventure Film: Paths and Searches], ed. A.S. Troshin. Moscow, VNIIK Publ., 1980, pp. 24–38. (In Russian)

**54** Frolova R.V. Tsennostno-smyslovye aspekty vzaimodeistviya massovogo rossiiskogo kino so zritelem [Axiological Aspects of the Interaction Between the Mainstream Russian Cinema and the Audience]. *Vestnik VGIK,* 2025, vol. 1, no. 3 (650), pp. 124–141. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141. (In Russian)

**55** Khanyutin Yu.M. *Realnost' fantasticheskogo mira: Problemy zapadnoi kinofantastiki* [The Reality of the Fantastic World: Problems of Western Film Fiction]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 304 p. (In Russian)

**56** Khrisanf Kh. Lakirovannoe varvarstvo ili "Miss, vyd'te na minutku!" (1-ya seriya "Miss-Mend"). [Varnished Barbarism or "Miss, Stop for a Minute!" (1st Episode of *Miss Mende*)]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 44 (164), p. 3. (In Russian)

**57** Chukovskii K. Nat Pinkerton i sovremennaya literatura [Nat Pinkerton and Modern Literature]. Chukovskii K.I. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.]. Vol. 7: Literaturnaya kritika: 1908–1915 [Literary Criticism: 1908–1915], preface, com. E. Ivanova. 2nd ed., electronic, rev. Moscow, Agentstvo FTM Publ., 2012, pp. 25–56. (In Russian)

**58** Shklovskii V. Libretto i material [Libretto and Material]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 39 (159), p. 3. (In Russian)

**59** Evallyo V.D. Reprezentatsiya sredy obitaniya ideal'nogo geroya v dorevolutsionnoi i sovetskoi kartine mira v nemom kinematografe [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. 608–641. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695. (In Russian)

**60** Yutkevich S. Uletuchivayushchiisya gaz [Volatilizing Gas]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 1 (121), p. 2. (In Russian)

**61** *Adventure Narratives in the Early Soviet Union*, eds. R. Nicolosi, B. Obermayr. Boston, Academic Studies Press, 2024. 266 p. (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth and the Twenty-First Centuries).

**62** Beumer B. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester, Malden, John Wiley & Sons, Inc., 2016. 656 p.

**63** Dralyuk B. *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*. Leiden, Boston, Brill, 2012. 196 p.





**64** Soister J.T., Nicolella H., Joyce S. *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913–1929*, researcher / archivist B. Chase. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2012. 830 p.

**65** Tasker Y. *Action and Adventure Cinema*. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. 432 p.

**66** Tasker Y. *The Hollywood Action and Adventure Film*. Chichester, John Wiley & Sons, 2015. 224 p.

**67** Youngblood D.J. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 20s*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. 259 p.

УДК 7.03
ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 53

**Лукичева Красимира Любеновна**
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
**Ключевые слова:** Джеймс Энсор, символизм, модернизм, бельгийское искусство, абсурд, скелеты, маски, религиозная тема, иконография, повседневная жизнь

Лукичева Красимира Любеновна

# Абсурд как центр смысло-порождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-290-331

**Для цит.:** *Лукичева К.Л.* Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора // Художественная культура. 2026. № 1. С. 290–331. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-290-331.

**For cit.:** Loukitcheva K.L. Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 290–331. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-290-331. (In Russian)

**Loukitcheva Krassimira L.**
PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
**Keywords:** James Ensor, symbolism, modernism, Belgian art, absurd, skeleton imagery, mask imagery, religious theme, iconography, everyday life

**Loukitcheva Krassimira L.**

## Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work

**Аннотация.** Джеймс Энсор (1860–1949), чье творчество находится у истоков модернизма, в ряде своих произведений последовательно трансформирует семантические функции абсурда и тем самым закладывает основы новой стадии развития этого риторического приема в изобразительном искусстве, которая предваряет художественную практику экзистенциализма, а затем и важные аспекты постмодерна. Новаторство Энсора в применении приемов абсурда проявляется в двух направлениях: в экспериментах с технико-технологическими компонентами живописи на стадии самого создания картины; в нетривиальном синтезе фантасмагорических образов и парадоксальных функций, приписанных им художником в пространстве картинной реальности. Опираясь на абсурдистские приемы, художник обращается к области религии, погружается в течение повседневного жизненного потока и запускает деструктивные процессы смыслообразования, которые радикально меняют способы визуализации, механизмы означивания смыслов, приводят к последовательной инверсии всей ценностной системы. Таким образом Энсор превращает абсурд и парадокс в средства бескомпромиссного анализа, ход которого окончательно разрушает все еще сохраняющиеся на философском уровне нормативно-идеализированные представления о человеке и смысле его бытия/существования, закрепленные в европейской художественной культуре образными системами Ренессанса и Нового времени и получившие окончательное оформление в Просвещении. В этом ракурсе творчество Энсора рассматривается в сравнении с произведениями А. Мантеньи, У. Тёрнера, Г. Курбе, П. Сезанна, В. Ван Гога, Ж. Сёра, Э. Мане.



**Abstract.** James Ensor (1860–1949), whose oeuvre lies at the origins of modernism, consistently transforms the semantic functions of the absurd in a number of his works, thereby establishing the foundations for a new stage in the development of this rhetorical device in visual art — a stage that anticipates the artistic practices of existentialism and, subsequently, key aspects of postmodernism. The innovativeness of Ensor's application of absurd techniques manifests in two distinct directions: first, in experimental engagements with the technical and technological components of painting at the very moment of the artwork's creation; and second, in a non-trivial synthesis of phantasmagoric imagery and paradoxical functions ascribed by the artist to these figures within the pictorial space. Relying on absurdist techniques, the artist turns to the realm of religion, immerses himself in the flow of everyday life, and initiates deconstructive processes of meaning-making that radically transform modes of visualization, mechanisms of signification, and lead to a systematic inversion of the entire value system. Thus, Ensor transforms absurdity and paradox into instruments of uncompromising analysis, a course that ultimately dismantles the normative-idealized conceptions of humanity and the meaning of its being/existence — still preserved at the philosophical level — which were consolidated in European artistic culture by the figurative systems of the Renaissance and the Early Modern period and received their final formulation in the Enlightenment. In this perspective, Ensor's oeuvre is examined in comparison with the works of A. Mantegna, J.M.W. Turner, G. Courbet, P. Cézanne, V. van Gogh, G. Seurat, and É. Manet

## Введение

Творчество бельгийского художника Джеймса Энсора (James Ensor, 1860–1949) изучено достаточно хорошо, тем более что сохранилось множество письменных источников о его художественной деятельности: как собственные тексты мастера и тексты его друзей, среди которых — книга поэта-символиста Эмиля Верхарна, написанная в начале XX века(1), так и многочисленные критические статьи в современных ему газетах, журналах, каталогах выставок.

Вполне определено то место, которое он занимает в истории современного искусства: его творчество вписано в развитие символизма, но важно, что в этом контексте Джеймс Энсор играет особую роль, утверждая, наряду с Эдвардом Мунком, новаторскую, отличающуюся от генерализирующей направленности символистского движения тенденцию, связанную с репрезентацией экзистенциально-антропологических концепций. С этой точки зрения совершенно справедливо его считают одним из предшественников и вдохновителей ряда важнейших направлений современного искусства — немецкого экспрессионизма, сюрреализма, абстрактного экспрессионизма [Tricot, 2020]. Хорошо известно значение его живописи и графики для формирования творческого метода крупнейших художников XX столетия: Эмиля Нольде, Эриха Хеккеля, Пауля Клее, Альфреда Кубина, Марка Шагала, Георга Гросса, — многие из которых были лично знакомы с Энсором. Отдельно необходимо упомянуть его влияние на группу CoBrA (1948–1951), а также на бельгийское искусство в целом. В книге «Искусство XIX века», одной из первых предложившей новую ценностную шкалу, расставляющую феномены художественной культуры столетия в дискуссии с традиционными на тот момент воззрениями, автор текста о живописи Р. Розенблюм пишет, что столь радикальное переосмысление живописной техники и особенно при изображении антропоморфной фигуры, которое воплощает Энсор в картине «Низвержение мятежных ангелов» (1889, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), смогли осмыслить и оценить только Вильям Де Кунинг, Жан Дюбюффе и участники группы CoBrA [Rosenblum, Janson, 1986, p. 389].

То есть понадобилось полстолетия и опыт, накопленный искусством во времена дадаизма и сюрреализма, чтобы оказались понятыми и востребованными его живописные приемы конца 80-х годов XIX века.

Убедительно обоснована и точка зрения о том, что творчество Энсора находится у истоков модернизма. Сам он писал, что в этом плане его искусство важнее, чем, к примеру, живопись Поля Гогена, Ван Гога или импрессионистов. Ряд крупных выставок, прошедших во многих европейских музеях в 2024 году в связи с 75-летием со дня его смерти, вновь стали поводом для осмысления значения его творчества в формировании современного искусства(2).

Пристальный интерес к творчеству Дж. Энсора, проявленный уже его современниками далеко за пределами Бельгии, вызван, без сомнения, новаторством, которым оно отмечено и которое остро ощущали любители искусства. Это новаторство развивается в двух направлениях: во-первых, в экспериментах с технико-технологическими компонентами живописи на стадии самого создания картины; и, во-вторых,

(1) Книга Верхарна, посвященная Энсору, выходит в серии «Collection des artistes belges contemporains» и уже содержит достаточно заметную библиографию текстов, посвященных мастеру и принадлежащих перу таких известных в символистском движении авторов, как Эжен Демольде, Октав Маус, Камиль Моклер, Жюль Дюжарден. Это как монографии, так и публикации во влиятельных журналах эпохи символизма La Plume, La Libre Critique, La Revue des Beaux Arts et des Lettres, La Vogue, Minerva, La Revue Bleue и др. Таким образом, текст Верхарна достаточно рано очертил масштаб и горизонт влияния творчества Энсора в русле художественной культуры символизма. [Verhaeren, 1908]. В статье 1985 года Д. Леско делает очень информативный обзор текстов об Энсоре, появившихся в символистской литературе [Lesko, 1985, p. 99–104].

(2) Особенно значимыми в этом плане были экспозиции, организованные бельгийскими музеями: в музее его родного города Остенде прошла выставка «Состояния воображения Энсора», в Королевском музее изобразительных искусств в Антверпене — выставка «Ваши самые смелые мечты. Энсор за пределами импрессионизма». На антверпенской выставке произведения Энсора демонстрировались в контексте творчества его ближайших предшественников и современников — Гюстава Курбе, Оноре Домье, Клода Моне, Огюста Ренуара, Эдгара Дега, Эдуарда Мане, Эдварда Мунка. Лейтмотивом этого сравнения картин Энсора и зарубежных мастеров звучало убеждение в том, что бельгийский мастер в ту эпоху выступал более бескомпромиссным ниспровергателем установленных живописных норм и принципов, чем, к примеру, Э. Мане или Э. Мунк. Выставка, устроенная весной 2024 года во Дворце Карла Лотарингского (Palais de Charles de Lorraine) в Брюсселе, носила название «Джеймс Энсор. Вдохновленный Брюсселем» и была ориентирована на репрезентацию разных направлений и жанров в творчестве мастера как одного из крупнейших в бельгийском искусстве. Тема масок занимала там существенное место.

**Ил. 1.** Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фрагмент
**Fig. 1.** Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Detail

в нетривиальном синтезе фантасмагорических образов и парадоксальных функций, приписанных им в пространстве картинной реальности художником[3]. Ключевым моментом, и это следует особо подчеркнуть, в обоих направлениях является применение абсурда как центрального механизма, меняющего устоявшиеся смыслы и продуцирующего им на смену новые. На первый взгляд может показаться, что в подобном утверждении содержится некоторое противоречие, поскольку, согласно общепринятому определению, функция абсурда замыкается на разрушении/уничтожении категории смысла, на деструкции логических связей между рассматриваемыми в едином контексте феноменами [см., например: Огурцов, 2010, с. 21–24]. Но дело в том, что в ряде своих произведений Джеймс Энсор *последовательно трансформирует семантические функции абсурда* и тем самым становится у истоков новой стадии развития этого риторического приема в изобразительном искусстве, стадии, предваряющей художественную

(3) Очень плодотворный с методологической точки зрения анализ смыслопорождающих стратегий у Энсора см.: [Eisenman, 1987].



практику экзистенциализма, а затем и важные аспекты постмодерна. Далее в настоящей работе будут проанализированы основные ракурсы и механизмы этой трансформации, благодаря которым найдут визуальное выражение представления о бытии и субстанциальной природе человека, чье философское обоснование сформулирует будущий экзистенциализм (и, шире, — родственные ему направления в культуре XX века). Именно в специфическом, конструированном Энсором применении абсурдистских приемов и содержится особая новизна его наследия, общепризнанный потенциал к обновлению, заключенный в его творчестве.

## По направлению к абсурду: деструкция эстетики живописной техники от Тёрнера к Энсору

В процессе формирования своей глубоко шокирующей современников живописной техники бельгийский художник, как хорошо известно, опирался на изучение и освоение опыта английского художника эпохи романтизма Уильяма Тёрнера[4]. Необходимо отметить, что Энсор совсем не одинок в своем интересе к нему. Картины английского живописца в последние десятилетия XIX века стали для многих бесспорным источником находок в контексте решения задачи, сформулированной самим ходом развития европейского искусства того времени. Суть ее заключалась в выработке приемов для преодоления иллюзионизма (в широком понимании слова) в изобразительном искусстве, утвердившегося с эпохи Ренессанса и приобретшего характер догматических норм и форм в академизме Нового времени и XIX века. Мотивы поисков, а вместе с тем и обращения к творчеству Тёрнера, лежали в разных плоскостях: от сконцентрированных на чистом эксперименте до направленных на визуализацию духовных и символических смыслов средствами, доселе не востребованными живописью, никак не совпадающими с традиционным и логоцентричным по своей природе способом воплощения через иносказания

(4) Тёрнер умер в 1851 году, незадолго до рождения Энсора. Его зрелые, оказавшие глубокое влияние на все европейское искусство работы были созданы в период примерно со второй половины 1830-х до начала 1850-х годов, на стадии развития позднего романтизма.

**Ил. 2.** Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен
**Fig. 2.** Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

**Ил. 3.** Тернер У. Ангел, стоящий на солнце. 1846. Холст, масло. 78,7×78,7 см. Галерея Тейт Британия, Лондон
**Fig. 3.** Turner J.M.W. The Angel Standing in the Sun. 1846. Oil on canvas. 78.7×78.7 cm. Tate Britain Gallery, London



и метафоры. Самым оптимальным средством здесь виделась максимальная актуализация выразительных способностей, имманентно заложенных в цвете и в материальной массе красочного пигмента, положенного на холст. И в определенном плане крайние точки этого диапазона интереса к Тёрнеру занимают с одной стороны импрессионисты, а с другой — Джеймс Энсор. Не случайно импрессионисты, особенно К. Моне, первоначально вдохновлялись картинами и техникой Тёрнера и тщательно их изучали, правда, затем заметно охладели к нему[(5)]. Энсор же оказался самым глубоким «учеником» Тёрнера, постигшим подлинный смысл его технико-технологического новаторства, суть которого — в «переводе на язык» живописи смыслового, идейного послания зрителю.

Сравнение картин Тёрнера «Ангел, стоящий на солнце» (1846, Галерея Тейт Британия, Лондон) и Энсора «Низвержение мятежных ангелов» (1889, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) убедительно доказывает это:

– Как и Тёрнер, Энсор пишет спиралевидными, вихреподобными движениями кистью, наносящими мазки, из которых на холсте словно вылеплено сферическое пространство, одновременно вытесняющее двухмерную плоскость иллюзорной глубиной, а с другой стороны — тотально пренебрегающее малейшим сходством с выстроенной по нормам и правилам перспективой.

– Как и Тёрнер, Энсор из всех возможных пространственных координат оставляет антитетическое противопоставление «верх — низ» и фиксирует эти координаты не столько логичными и рациональными реперными точками, сколько теми же смысловыми

(5) Факты, свидетельствующие о заметном изменении отношения К. Моне к У. Тёрнеру, приводит в своей книге «Цвет и смысл. Искусство, наука и символизм» Джон Гейдж (J. Gage). Он цитирует разговор Моне с торговцем произведений искусства, в галерее которого продавались его картины, Р.А. Гимпелем (René Albert Gimpel) в 1918 году: «“В прошлом я очень любил Тёрнера, сегодня люблю его гораздо меньше”.— “Почему?” — “Он слишком мало аранжирует цвет, и он слишком много его накладывает [на поверхность холста]”» [Gage, 2006, p. 162]. Важно, что Моне указывает на чрезмерную пастозность красочного слоя у Тёрнера, которая на поздней стадии его собственного творческого пути перестала быть для него привлекательной. И наоборот, Энсор в момент, когда обновление его живописной техники находится в апогее (примерно 80-е годы XIX века — начало XX века), чрезвычайно активно к ней прибегает.

ценностными коннотациями, которые вложил в них и старший мастер.

– Как и Тёрнер, Энсор в нижней зоне холста вплетает антропоморфные фигуры, проступающие из вихря красок и света. Они едва намечены, неустойчивы и аморфны, как тени, лишь отдаленно напоминают пластически уверенно моделированных человеческих существ.

– Ангел (чуть смещенный наверх и налево от центра композиции) на полотне Энсора, который парит над взбунтовавшимися и низверженными собратьями, имеет в качестве визуального источника фигуру Ангела с картины Тёрнера, но переработанную в сторону трехчетвертного поворота вместо анфасного изображения.

Следует отметить, что в научной литературе высказаны разные точки зрения по поводу истоков живописной техники Энсора в рассматриваемой картине. В частности, Т. Дж. Кларк (T.J. Clark) в статье, посвященной выставке Энсора в Королевской Академии изящных искусств в Лондоне (декабрь 2015 года — январь 2016 года), однозначно связывает это полотно с живописной экспрессией плафона Эжена Делакруа в зале Аполлона в Лувре «Аполлон убивает змея Пифона» (1850–1851) [Clark]. Более того, расставляя значимые акценты в творчестве бельгийского мастера, исследователь подчеркнуто вписывает его во французскую линию живописи, развивающуюся с Делакруа к концу столетия. Безусловно, связи художника с современным ему французским искусством бесспорны и очень важны. Но, на наш взгляд, преувеличение их значения в становлении и развитии живописной манеры Энсора приводит к затемнению объективной картины ее истоков, среди которых существенную роль играют произведения Рембрандта, Ф. Гойи и, как только что шла речь, Тёрнера. (Это касается вопроса живописной техники, так как в формировании образно-смысловых аспектов очевидно влияние Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего.) И есть еще один очень важный момент — свой плафон Делакруа создает спустя несколько лет после ключевых картин Тёрнера. Имея в виду его интерес к английской живописи, и в частности к Дж. Констеблю и Тёрнеру, и то обстоятельство, что к середине XIX века Тёрнер был уже популярен в Париже, где в частных коллекциях находились некоторые его произведения,

**Ил. 4.** Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фрагмент
**Fig. 4.** Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Detail

**Ил. 5.** Делакруа Э. Аполлон убивает змея Пифона. 1850–1851. Холст, масло. 800×750 см. Плафон галереи Аполлона, Лувр, Париж
**Fig. 5.** Delacroix E. Apollo Slaying the Serpent Python. 1850–1851. Oil on canvas. 800×750 cm. Galerie d'Apollon, Louvre, Paris

встает вопрос о возможном ином направлении вектора влияния — от Тёрнера к Делакруа.

Уроки, которые Энсор усвоил, изучая картины Тёрнера, совершенно не превратили его в подражателя, всего лишь следующего по намеченному в середине XIX века пути, пусть этот путь и спустя полстолетия казался еще удивительно новым. Бельгийский художник прочертил новые траектории, и как раз те изменения, которые внес он, оказались у истоков открытий, совершенных затем рядом авангардистских и модернистских движений в сфере живописной техники. В картине Тёрнера акцент на свете растворил цвет, заставил красочный пигмент как бы излучать его, придал живописной поверхности колористическую гомогенность. Энсор сохранил слияние света и цвета, светоносность краски, органичные для Тёрнера, лишь в сравнительно небольшом участке в верхней части картины, заменив их на остальной поверхности резкими и экспрессивно-беспорядочно «наброшенными» на холст цветовыми пятнами и мазками. Вместо доминирующего сияния теплого света появилась дисгармоничная многокрасочность, подчеркнутая разлитыми локальными вкраплениями чистого цвета. Живописная поверхность приобрела качества, которые парадоксальным образом как будто призваны оттолкнуть зрителя навязчивым, навевающим ужас впечатлением хаоса и брутальности.

Обе картины восходят к тексту Апокалипсиса. Однако выбранные художниками отрывки повествуют о диаметрально противоположных в символико-содержательном плане моментах[6]. Для того чтобы сделать визуально воспринимаемым мистико-символический смысл выбранного текста, Тёрнер опирается на *естественный символизм света и цвета*, трактуя категории света и тьмы как абсолютные и тотальные. Этой концепции подчинен его изобразительный язык, а визуальная дематериализация корпусности и плотности краски снимает оппозицию «натурный — трансцендентный» в пределах этого

(6) У Тёрнера: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце» (Ап. 19:17). У Энсора: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе» (Ап. 12:7–8).



полотна и, метафорически, — в целом[7]. Драматургия противоборства «свет — тьма» (в онтологическом, аксиологическом, эстетическом аспектах) воспринимается Тёрнером как центр и смысл Бытия, несводимые только к драме человеческого существования.

Степень трансформации живописной техники, которую совершает Энсор, не является случайностью или самоцелью. Она предопределена семантикой самого текста полярной (по отношению к картине Тёрнера) смысловой наполненности. Достигнутый эффект брутальной, почти отталкивающей материальности живописной поверхности, кажущаяся полная элиминация композиционной организованности, хаотичное нагромождение красочного пигмента вызывают стойкое переживание «развороченной» органичной массы, которое, и это очень важно, «ломает» сам процесс зрительного восприятия, выдвигая на передний план тактильные, осязательные ощущения[8].

Сознательный выбор безобразного (грубого, вызывающе экспрессивного, слишком откровенно напоминающего о материальной, деэстетизированной природе красочного слоя) в качестве фундаментальной эстетической категории, характеризующей манеру письма Энсора, на первый взгляд имеет явно *абсурдный* характер. Может показаться, что он продиктован лишь стремлением к абсолютной провокации, эпатажу, брошенному в лицо непонимающей публики. Но на самом деле с помощью этого вызова Энсор достигает последовательной инверсии всей полноты символических смыслов, выраженных Тёрнером. Он целенаправленно снижает почти космогоническую

(7) Подобное понимание сущностного изоморфизма трансцендентного/натурного выходит за рамки христианства, хотя часто основано на его прямых текстах.

(8) Такая организация живописной поверхности воплощает в себе характеристики, которые А. Ригль, основатель Венской школы искусствознания, несколькими годами позже соотнесет с типом искусства, определяемым как «гаптическое» и противопоставленным «оптическому». Но очень важно помнить, что визуальное восприятие современников Энсора разительным образом отличалось от нашего, уже воспитанного на экспрессионизме, неоэкспрессионизме, акционизме, боди-арте и т.д. Даже, казалось бы, единомышленники Энсора по символистской «Группе XX», глядя на его холсты, испытывали почти личное оскорбление, которое четко выразил О. Маус, и это закончилось разрывом художника с группой, несмотря на то что он был одним из ее основателей [см.: Rosenblum, Janson, 1986, p. 389]). Свое полное расхождение с Маусом и едкую сатиру на его деятельность художественного критика Энсор вскоре воплотил в картине «Опасные повара» 1896 года (частное собрание) [Canning, 2022, p. 87–88].

интерпретацию Света и Тьмы в картине предшественника[9] до экзистенциально-антропологического ракурса конкретного бытия (пусть и истолкованного в иносказательном, символическом плане), заменяет пафос романтического пантеизма осознанием его трагизма, конечности, физиологизма. Таким образом путь от светоносной живописи Тёрнера к абсурдистской ее интерпретации у Энсора становится визуальной метафорой эволюции определенной системы духовных смыслов от романтизма к тому типу символистского мировосприятия, у истоков которого находится Энсор (и Э. Мунк) и который найдет свое продолжение в живописи и графике немецких экспрессионистов группы «Мост» и их австрийского единомышленника Эгона Шиле.

## Образы масок и скелетов в культуре эпохи, в жизни и творчестве Энсора

Не менее глубокой оригинальностью, если сравнивать с его живописной техникой, отличается и образная система художника[10]. Точнее — интерпретация выбранных им образов, в центре которой снова встают абсурдистские приемы. Давно отмечено, что Энсор — тот европейский живописец и график времени зарождения модернизма, в искусстве которого основную смыслообразующую роль играют квазиантропоморфные образы — маски и скелеты[11]. Образные функции масок и скелетов — бесспорно, одна из самых обсуждаемых тем, когда речь заходит о творчестве Энсора, и эта дискуссия началась, как только появились первые его произведения, в которых они являются героями. Диапазон интерпретаций чрезвычайно широк — от иконографических

(9) Тёрнер настойчиво проводит свою концепцию онтологической и аксиологической миссии Света и Тьмы в отношении Универсума далеко не только в этом произведении. Она становится смысловым центром многих его картин позднего периода, например в диптихе «Тень и мрак: Вечер Потопа» и «Свет и цвет (Теория Гёте): Утро после Потопа — Моисей пишет Книгу Бытия» (Тейт Британия, Лондон), показанном в 1843 году в залах Королевской Академии художеств в Лондоне [Лукичева, 2024, с. 55–79].

(10) Лишь в исследовательских целях здесь трансформация живописной техники и образная система изолированы и рассматриваются отдельно. В живописи и графике Энсора, естественно, эти два направления сливаются неразрывно и соподчинены друг другу.

(11) Важнейшие аспекты творчества Энсора были исследованы и продемонстрированы на масштабных тематических выставках и в каталогах к ним, и прежде всего — образы масок и скелетов в его живописи и графике [James Ensor, 1997; James Ensor, 2011].



и иконологических, до психоаналитических и социально-политических [Bihalji-Merin, 1972; Becks-Malorny, 1999; Werman, 2003; Moran, 2007]. Это вовсе не означает, что именно Энсор открыл выразительную силу, имплицитно содержащуюся в таких изобразительных мотивах. Общеизвестно, что маски часто встречаются уже в античном искусстве, вместе со скелетами остаются популярными в средневековой живописи и скульптуре, превращаясь в обязательный атрибут для некоторых ее традиционных тем (например, Триумф смерти, Пляска смерти). Искусство Ренессанса и особенно Нового времени (распространение Memento Mori в виде самостоятельного ответвления натюрмортного жанра, отделившегося от Пляски смерти) дает блистательные примеры применения этой образной системы в символико-аллегорических, морально-назидательных целях. Сам Энсор чувствовал себя наследником долго развивающейся традиции, прежде всего нидерландско-фламандского направления. Он связывал свое творческое ви́дение с искусством великих предшественников — И. Босха, П. Брейгеля (и в более общем плане — северной поздней готики и Северного Возрождения), но также и Франсиско Гойи. В знаменитом письме к Полу де Монту (конец 1894 или начало 1895 года), затрагивая в известной степени эволюцию собственных творческих интенций, Энсор признается: «Рембрандт сначала мне очень понравился, но мои симпатии позже перешли к Гойе и Тёрнеру. Я был очарован тем, что нашел двух мастеров, увлеченных светом и насилием. Экстраординарные изобретения Иеронима Босха и Питера Брейгеля также мне очень понравились. Я считал их произведения превосходящими по сравнению с работами других мастеров фламандской школы» [Ensor, 1999, p. 132].

В научной литературе утвердилось мнение, что превращение маски и скелета в самого популярного и узнаваемого героя Энсора связано:

— Во-первых, с неблагополучными обстоятельствами личной жизни художника, с весьма напряженной из-за взаимоотношений между матерью и отцом семейной атмосферой[12], которые привели

(12) Можно предположить, что самая ранняя картина Энсора, где появляются маски, погруженные в обыденную, повседневную атмосферу,— «Скандализированные маски» (1883, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель) — спровоцирована как раз именно этими гнетущими семейными обстоятельствами [Schiff, 1981, p. 721–722].

к формированию психически неустойчивого, неуверенного в себе мизантропа, интроверта, так и не сумевшего создать в себе и вокруг себя гармоничный мир. Сам Энсор дает объективное основание для такой трактовки [Canning, 2022, p. 56–65]. В письме к Э. Дюжардену (1899) он сообщает: «…окруженный враждебностью… и неустанно критикуемый… я получил некоторое удовольствие от рисования масок. <…> Таким образом, я смог изучить лиц лицемерных, скрытных и эгоистичных трусливых негодяев, которых я сокрушал своим прогрессом! Это был счастливый выбор: он естественным образом вызывал яркие и интенсивные цвета, отражал корыстную критику моих коллег — их невежество и нечестность. Неловкость критиков, подлые и мелочные нападки прежних подражателей настойчиво удерживали меня на этом уникальном пути» [Legrand, 1971, p. 78–79]. И во многих других письмах, а также в словах его друзей настойчиво звучит это субъективно-психологическое объяснение и обоснование обращения к маскам[13]. Таким образом, маски и скелеты (чаще всего оба эти элемента в картинах неразрывно связаны, маска надета на скелет) заполнили воображаемое пространство, в котором ощущал себя запертым художник, бескомпромиссно отстаивая свою профессиональную независимость, свою неангажированность какой-либо школой (после его разрыва с «Группой XX»). Проявляя высокомерную отстраненность от современного мира искусства, противопоставив себя ему, он оттолкнул от себя почти всех (за очень редким исключением) и не нашел поддержки и утешения в религии. Поэтому непонимание и неприятие приходят закономерно, его произведения

(13) Э. Демольде сообщает, что, когда Энсор видел себя окруженным «враждебностью и насмешками — той низкой насмешкой, которую типичный бельгийский критик излучает, как слюну, на все, что он не понимает, — чувствуя себя покинутым даже теми, кого он вдохновил, он представлял себя окруженным масками карнавала жизни: именно тогда он наслаждался рисованием масок и бросал их, беспорядочно, в лицо публике» [Legrand, 1971, p. 79]. В другом письме Энсора можно прочитать: «С 1883 года маски оказали на меня глубокое влияние… С моими преследователями, наступающими мне на пятки, я радостно замкнулся в уединенном мире, где маска занимает почетное место, [где] маски, полностью состоящие из насилия, света и яркости, властвуют. Маска говорит мне о свежести тона, о четкости выражения, о роскошном декоре, о поразительных жестах, о беспорядочном движении и изысканной турбулентности» [Ensor, 1999, p. 164].



видятся зрителю ужасными, безобразными, и Энсор болезненно это осознает[14]: «На мою голову сыплется град жестоких комментариев, — пишет он. — Меня оскорбляют, унижают; говорят, что я [сумасшедший], глупый, злой, порочный, неспособный и невежественный!» [Ensor, 1999, p. 76].

— Во-вторых, с некоторыми архаическими чертами социальной жизни Фландрии, где до начала XX века не теряли популярность карнавалы. Их корни уходят в средневековые массовые народные празднества, привносящие языческие элементы в официальную фламандскую христианскую культуру[15]. Сохранилось множество свидетельств того, что семья художника, в частности его бабушка, принимала участие в карнавальных праздниках, где маски являются непременным атрибутом. В доме хранились маски и карнавальные костюмы, которые использовались членами семьи во время карнавалов или продавались в семейной лавке. Это означает, что с самого детства у Энсора была естественная возможность впитывать эту атмосферу, ощущать определенную причастность к ней, тем более что, как сообщает сам художник в одном из своих писем, бабушка стремилась вовлечь и его, маленького мальчика, в эти карнавальные действия, переодевания, ношения масок [Canning, 2022, p. 30–31].

Бесспорно, эти два жизненных обстоятельства не могли не оказать на него влияние, и весьма заметное, если судить по письмам Энсора о роли масок в его живописи и графике. Но все же это только часть объяснения огромной образно-функциональной значимости масок и скелетов для генезиса ценностно-смысловых аспектов его творчества. В контексте его ангажированности ими, важно подчеркнуть,

(14) Напомним, что явно выраженная ситуация остракизма, в которой оказался Энсор, имела место в последние десятилетия XIX — начале XX века. Затем его официальный социальный статус резко меняется, вплоть до того, что к концу 1920-х годов он превращается в национального героя и получает в 1929 году титул барона от короля Альберта I в связи с его ретроспективной выставкой во Дворце изящных искусств в Брюсселе.

(15) Но для более точного понимания того, как карнавалы вписывались в повседневность Остенде, следует иметь в виду, что в эпоху Энсора интенсивность и подлинность карнавального начала в жизни социума, о котором пишет М. Бахтин применительно к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», заметно ослабли. На передний план неизбежно стало выходить желание воссоздать по законам театрального жанра необычную, оригинальную атмосферу ради привлечения туристов и отдыхающих.

что интерес к карнавальному, плутовскому жизненному началу значительно актуализируется во второй половине XIX — начале XX века. И необходимо сделать акцент на том факте, что этот интерес выходит далеко за сферу изобразительного искусства, проявляется в очень широком, в том числе и сугубо профессиональном диапазоне, как объект изучения и анализа. Этот диапазон простирается от профессиональной художественной литературы, где фламандский писатель Шарль де Костер в своем романе (1867) обрабатывает народные сказания и воскрешает образ Тиля Уленшпигеля, придавая ему необычайную популярность, до новаторских научных изысканий, в рамках которых Михаил Бахтин в 1930-годы пишет свою работу о Рабле и карнавальной культуре[(16)]. Вследствие этого карнавальное начало уже эпистемологически осознается как один из универсальных модусов, без которого невозможно охватить и осмыслить целостность бытия человека; с другой стороны, заложенная в нем ценностная система превращается в обязательный контекст аксиологического переосмысления бытия, становится метафорой вектора, направленного к финальной стадии разрушения идеи «человек — венец творения». Таким образом, интерес Энсора к маскам, скелетам, карнавальным инверсиям, обсессиям, к низменной, перверсивной стороне человеческой сущности вписывается в контекст, который объективно пробуждается и становится очень значимым в его эпоху [Schiff, 1981, p. 723]. Этот интерес имеет свою специфику, целеустремленность, содержательность, длительную перспективу развития, связанную со все большим нарастанием значения психологической компоненты и психологизации.

В творчестве Энсора можно наметить несколько векторов, по которым развивается мотив скелетов и масок:

– синтез религиозных сюжетов и сакральных ценностей с темой карнавала, масок, скелетов;

(16) Интересно, что Т. Хайман (T. Hyman) в статье «Джеймс Энсор: карнавальный смысл мира» (James Ensor: A Carnival Sense of the World) для каталога выставки «Дж. Энсор, 1840–1949: Театр масок» [James Ensor, 1997, p. 76–86] напрямую применяет методологию М. Бахтина для анализа карнавального начала у Энсора. Один из разделов статьи он так и называет «Карнавальная свобода: Энсор и Бахтин» (Carnival Freedom: Ensor and Bakhtin) [James Ensor, 1997, p. 78–79].



– навязчивая самоидентификация с образом Христа [см.: Canning, 2022, p. 34–40];

– погружение скелетов и масок как в обыденные, повседневные для человека ситуации, действия, так и в алогичные и абсурдные.

Совокупность тех и других как раз и репрезентирует в целом «жизнь» этих квазисуществ.

Необходимо подчеркнуть, что первые две линии (особенно вторая) достаточно широко представлены и в творчестве других символистских художников эпохи (П. Гоген, Ф. Ропс, Ф. Кнопф, А. де Гру, перечень можно было бы продолжить). А вот в развитие третьего направления Энсор внес масштаб и глубину, которые дают основание утверждать, что, может быть, именно в нем, даже больше, чем в радикальном обновлении живописной техники, заключается самый оригинальный аспект вклада Энсора в эволюцию европейского искусства в сторону модернизма.

## Повседневная жизнь скелетов и масок

В ранних картинах Энсора (конец 1870-х — начало 1880-х, так называемый «темный период») частым сюжетом становится изображение повседневной жизни того социального круга, к которому он сам принадлежал, — интерес к этим явлениям вполне в контексте изобразительного искусства второй половины XIX века. Картина «После полудня в Остенде» (1881, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) в полной мере воплощает типичный для художника ракурс, в котором он воспринимает образы повседневной жизни в это время. Сравнение с полотном Г. Курбе «Послеобеденный отдых в Орнане» (1848–1849, Дворец изящных искусств, Лилль) выявляет как сходство в трактовке одного и того же мотива между ним и художником-реалистом, так и специфические черты ви́дения Энсора, особенности задачи, которую он решает. На этой стадии отличия касаются только образно-формальной системы картины. В обоих случаях это интерьерные сцены, Курбе и Энсор изображают членов своих семей, сидящих за столом.

Но для Курбе задача сводится к достаточно достоверному визуальному отображению обыденного эпизода, поэтому мазки сливаются в густой пастозный живописный слой, в пространстве которого глаза

**Ил. 6.** Курбе Г. Послеобеденный отдых в Орнане. 1848–1849. Холст, масло. 195×257 см. Дворец изящных искусств, Лилль
**Fig. 6.** Courbet G. After Dinner at Ornans. 1848–1849. Oil on canvas. 195×257 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille

зрителя спокойно улавливают и трехмерное перспективное развитие пространства комнаты, и объемно моделированные, с развитием в глубину фигуры персонажей. Конечно, речь уже не идет о строго последовательном построении перспективного сокращения, об иллюзионизме в передаче антропоморфных форм, стремящемся к сокрытию работы руки и кисти на живописной поверхности. Тем не менее Курбе, балансируя между визуальной достоверностью и открытой демонстрацией элементов живописной поверхности, оставляет разделяющую их границу ближе к достоверности.

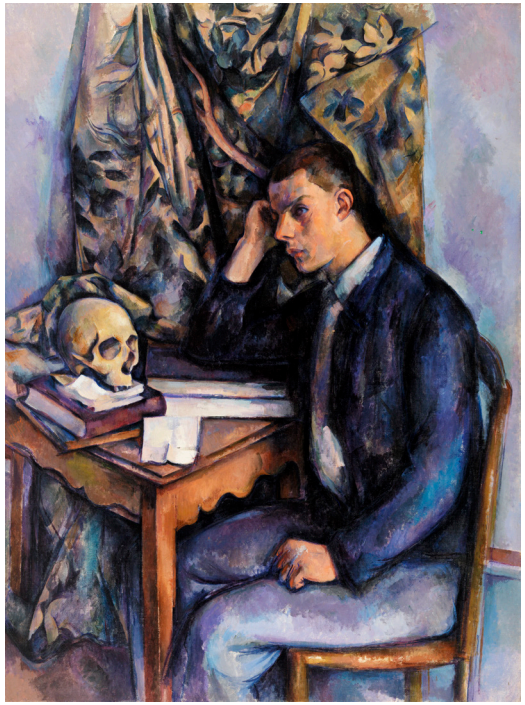
Для Энсора эта граница заметно отодвинулась в противоположном направлении. У Курбе точка зрения сохраняет эффект естественного восприятия сцены, словно случайно открывшейся зрителю. Энсор смотрит с точки зрения сверху вниз, отодвигая стол и персонажей от передней кромки, но в нарушение перспективной логики слегка «приподнимает» к заднему плану пол так, чтобы сцена открылась

**Ил. 7.** Энсор Дж. После полудня в Остенде. 1881. Холст, масло. 108×133 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен
**Fig. 7.** Ensor J. Afternoon in Ostend. 1881. Oil on canvas. 108×133 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

зрителю во всех своих деталях. Ощущение неестественности, сконструированности пространства усиливается за счет откровенной демонстрации структуры живописного слоя, распадающегося на хаотичные живописные пятна и пастозные мазки. Натурность колорита у Курбе постепенно вытесняется интересом к повышенной красочности и звучанию чистого цвета в отдельных мазках и пятнах.

Дальнейшее развитие репрезентации повседневной жизни у Энсора связано с тем, что усиливающаяся открытая демонстрация чисто живописной структуры, разлом визуальной достоверности форм полностью подчиняются решительной трансформации самой концепции обыденности как одной из наиболее очевидных и укорененных ипостасей жизни. Обыденные, ежедневные моменты и события переживаются, тривиальные действия выполняются уже не людьми, а скелетами и масками, вытеснившими живых из, казалось бы, принадлежащего только им пространства. Именно их художник делает героями повседневной жизни, размещая в эпицентре смыслообразующих категорий абсурд — абсурд слияния жизненного событийного потока и тления смерти.

**Ил. 8.** Энсор Дж. Скелет, рассматривающий шинуазри. 1885 — ок. 1888. Холст, масло. 101×61 см. Музей изящных искусств, Гент
**Fig. 8.** Ensor J. Skeleton Looking at Chinoiseries. 1885 — c. 1888. Oil on canvas. 101×61 cm. Museum of Fine Arts, Ghent



**Ил. 9.** Сезанн П. Юноша с черепом. 1896–1898. Холст, масло. 130,2 х×97,3 см. Фонд Барнса, Филадельфия
**Fig. 9.** Cézanne P. Boy with Skull. 1896–1898. Oil on canvas. 130.2×97.3 cm. The Barnes Foundation, Philadelphia

**Ил. 10.** Ван Гог В. Череп с горящей сигаретой. 1885–1886. Холст, масло. 32×24,5 см. Музей Ван Гога, Амстердам
**Fig. 10.** Van Gogh V. Skull with a Burning Cigarette. 1885–1886. Oil on canvas. 32×24.5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam

Картину «Скелет, рассматривающий шинуазри» (1885 — ок. 1888, Музей изящных искусств, Гент) художник завершает в два этапа: в 1885 году он пишет интерьер своей мастерской в родительском доме с фигурой человека, рассматривающего восточные безделушки. В 1888–1890 годах перерабатывает мотив, заменив изображение человека на изображение скелета. Переход из одного содержательно-ценностного измерения в другое, центрированное на абсурде, Энсор совершает одним художественным жестом, добиваясь этим тотальной смысловой инверсии, — прием, который в эту эпоху присутствует только в его творчестве. И не потому, что его современники не обращаются к выразительности мотива скелета. Поль Сезанн в 1896–1898 годах создает картину «Юноша с черепом» (Фонд Барнса, Филадельфия).

Но с точки зрения содержательной трактовки это произведение продолжает иконографическую традицию Memento mori и Vanitas, полностью вписывается в контекст ее морализаторских и назидательных смыслов.

Полотно Ван Гога «Череп с горящей сигаретой» (1885–1886, Музей Ван Гога, Амстердам) по своим смысловым коннотациям находится ближе к концепции Энсора. Но все дело в существенных отличиях между двумя картинами, за которыми стоят две разные визуальные стратегии. Прибегая к типологии портрета, портретного ви́дения (безусловно, в его пародийно-саркастическом варианте, но ведь оптика та же самая), Ван Гог изображает единичное, как бы конкретное событие, тогда как Энсор выходит на уровень обобщения, когда отдельный факт является неотъемлемой частью нескончаемого жизненного потока.

**Ил. 11.** Энсор Дж. Скелеты, пытающиеся согреться. 1889. Холст, масло. 74,8×60 см. Художественный музей Кимбелл, Форт Уорт
**Fig. 11.** Ensor J. Skeletons Warming Themselves. 1889. Oil on canvas. 74.8×60 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth

И отныне в живописном пространстве его картин скелеты и маски начнут играть в карты и в бильярд, сражаться на дуэлях, с любопытством наблюдать за черепахой, стоять за мольбертом в мастерской, возникать в пейзажах и натюрмортах, становясь частью цветущего, красочного мира.

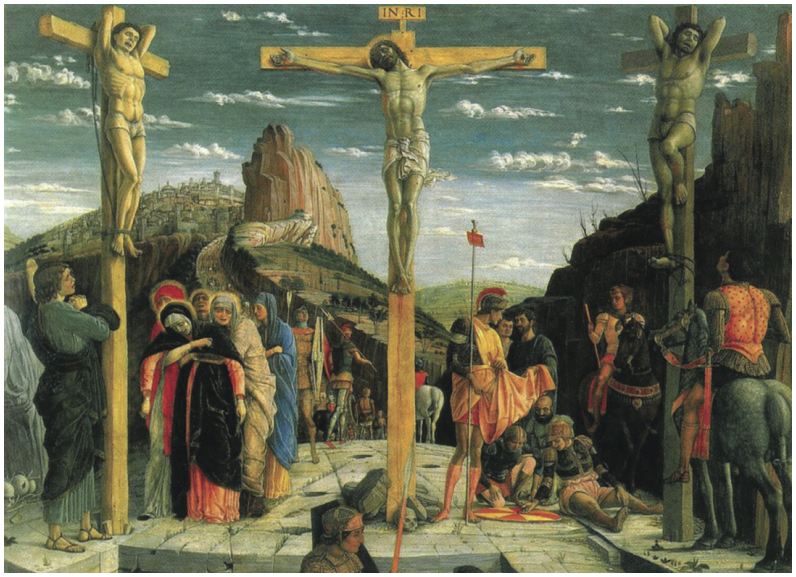
Кульминацией нарратива о «повседневной жизни» скелетов и масок является картина «Скелеты, пытающиеся согреться» (1889, Художественный Музей Кимбелла, Форт-Уорт). В ней визуальная стратегия мастера, построенная на абсурдистских антитезах, проступает с необычайной ясностью. Обыденный, совершенно непримечательный интерьер написан в свободной живописной манере, соединяющей большие цветовые поля с нервными, то ниспадающими, то вьющимися крупными мазками, белесые, сероватые и тускло зеленые оттенки с яркими акцентами чистого цвета. По центру комнаты находится



печка с высокой трубой, справа — ящик для угля с лопатой в нем. Нотки эмблематического характера, вызывающие в памяти голландскую и фламандскую живопись XVII века, вносят изображения скрипки, палитры, кисти, а также надпись «Нет огня. Найдете ли вы его здесь завтра?» Печку окружают два одетых скелета, другие лежат на полу, при этом часть из них входит в картинное поле очень фрагментарно, поскольку рама отрезает все, кроме черепов (так называемая экспрессия фрагмента). Живописное пространство построено логично, ясно, объемно, развивается вглубь чередующимися предметными планами. Ощущение статичности, «предстояния» перед зрителем, уравновешено «вхождением» в комнату справа и слева еще двух скелетов. Визуальные реалии репрезентируют смыслы, структурированные вокруг соединения двух абсолютно антитетичных рядов качеств и свойств. Тепло живого тела должно вытеснить смертельный холод скелета этим привычным актом, согреванием вокруг печи. Благодаря погружению действия скелетов в подчеркнуто повседневную жизнь художник добивается полной деконструкции аллегорических смыслов Memento mori и Vanitas. (Можно предположить, что в этой картине он, благодаря атрибутам и надписи, словно ведет неслышный диалог с этими жанрами.) Их смысловая структура выстроена на противопоставлении двух пространств, «по эту и по ту сторону», на двух временны́х модусах, соединенных вектором времени, направленным от жизни к смерти. Зритель, находясь в своем жизненном пространстве, должен помнить о бренности и смерти, ожидающей впереди, но между ним и ею пролегает время. Именно его элиминировал художник, убрав тем самым и пространственное разделение на «ту» и «эту» стороны. В данной картине, как и во всех остальных, где скелеты и маски вовлекаются в обыденные жизненные процессы, уничтожена временна́я, но и сущностная дистанция между жизнью и смертью, с жизни словно сорваны покровы, чтобы обнажить истину о ее неразличимости со смертью.

## Коннотации абсурда в религиозных произведениях Энсора

Символизм как историческое направление конца XIX — начала XX века постулирует своей главной целью постижение высшей реальности, которая воспринимается как единственно подлинная




**Ил. 12.** Мантенья А. Распятие. Центральная панель пределлы Алтаря Сан-Дзено. 1457–1459. Дерево, темпера. 67×93 см. Лувр, Париж
**Fig. 12.** Mantegna A. The Crucifixion. The central panel of the Predella of Pala di San Zeno. 1457–1459. Tempera on wood. 67×93 cm. Louvre, Paris

и в аксиологическом, и в гносеологическом плане. В силу этого религиозный аспект в разных его измерениях возникает совершенно естественно и органично и занимает в нем значительное место. Но специфика подхода Энсора в том, что он запускает глубоко деструктивные процессы смыслообразования, рассуждая о религии, радикально меняет как способы визуализации, так и механизмы означивания смыслов. Изменения выражаются в снятии запретов, в полной деаксиологизации норм и правил, до сих пор регламентирующих религиозные изображения в культуре Нового времени.

К этим радикальным переменам художник приходит не сразу. Первый этап продвижения по новому пути можно выявить, сравнивая произведения на схожую религиозную тематику, вполне традиционную для европейского искусства. Сравнение двух произведений — «Истязаемый Христос» (1888, Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис) Энсора и центральная часть пределлы с Голгофой с алтаря Сан-Дзено (1457–1459, Лувр, Париж)

**Ил. 13.** Энсор Дж. Измученный Христос. 1888. Холст, масло. 55,6×70,1 см. Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис
**Fig. 14.** Ensor J. Christ Tormented. 1888. Oil on canvas. 55.6×70.1 cm. Mildred Lane Kemper Museum, Washington University, St. Louis

Андрея Мантеньи — показывает, что на этом этапе мастер эпохи символизма уже чувствует себя несравненно свободнее в трактовке того или иного религиозного сюжета, которая на предыдущих стадиях зависела от системы иконографических норм и правил[17]. Они регулировали как ментальное пространство религиозных смыслов, так и живописные, формально-стилистические средства его визуализации. Одной из сущностных норм, которую строго соблюдал Мантенья, являлась ясность «прочтения» сюжета как залог успешного

(17) Очень полезный, скрупулезный и исчерпывающий анализ методов диалога с иконографическими нормами и их деконструкции, синтеза новых принципов смыслопродуцирования, который разрабатывает Энсор, при этом показанный на фоне очень широкой историко-культурной и социокультурной панорамы, находится в каталоге James Ensor: The Temptation of Saint Anthony. В его создании участвовал ряд выдающихся специалистов по творчеству художника, иконографии, истории литературы, что вызвано выстроенными параллелями с одноименным романом Гюстава Флобера (1874) [James Ensor: The Temptation, 2014].

**Ил. 14.** Неизвестный мастер круга Дуччо из коллекции Гудхарт. Мадонна с младенцем на троне и двумя донаторами. 1315–1330. Дерево, темпера, позолоченная основа. 52,7×29,8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
**Fig. 14.** Goodhart Ducciesque Master. Madonna and Child Enthroned with Two Donors. 1315–1330. Tempera on wood, gold ground. 52.7×29.8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

**Ил. 15.** Энсор Дж. Мадонна с младенцем и донаторами в масках. 1904. Дерево, масло. 41×35 см. Частное собрание. Источник: https://www.pubhist.com/w50548
**Fig. 15.** Ensor J. Madonna and Child with Masked Donors. 1904. Oil on wood. 41×35 cm. Private collection. Source: https://www.pubhist.com/w50548

диалога художника со зрителем. Живописная техника Энсора здесь уже идентична с той, в которой выполнена рассмотренная выше картина «Низвержение мятежных ангелов». Очевидно, что она способствует разрушению ясности и целостности визуального восприятия и заменяет его стремительно-экспрессивным усилением воздействия на зрителя центрального образа — Распятого Христа — за счет того, что визуальное взаимодействие с ним приобретает почти тактильные характеристики. Образ Христа на Голгофском кресте проступает из хаотичного, лишенного рациональных, узнаваемых



координат пространства, сотканного из корпусных, пастозно нанесенных красок.

Отказ от нормативной системы порождает множественность и неопределенность смыслов даже во вполне узнаваемом сюжете, восходящем к знакомому тексту. Именно в содержательном пространстве, выстроенном дихотомией «образ — текст», такой отказ вносит в семантические аспекты образа и в процесс означивания все нарастающую долю субъективности, а его денотатные характеристики становятся все более виртуальными, теряя даже косвенные отсылки к реальным феноменам. Но это максимально освобождает творческую фантазию, поэтическое воображение автора, ломает границы зрительского восприятия и наделяет зрителя той же свободой, с одной стороны, подчеркнуто превращая его в соавтора, а с другой — увеличивая его способность к эмпатии, сопереживанию, и даже к идентификации себя с героем. Безусловно, все это способствует необычайному возрастанию выразительной силы произведения.

Многие произведения Энсора на религиозные темы становятся камертоном, выявляющим, в какой мере поколеблен авторитет христианских источников и основания самой христианской веры. И этот камертон звучит настойчиво и сильно, именно благодаря приему смыслообразования, основанному на абсурдном соединении образов. Сравнение картины анонимного итальянского мастера «Мадонна с младенцем на троне и двумя донаторами» (1315–1330, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) с произведением Энсора «Мадонна с младенцем и донаторами в масках» (1904, частное собрание) позволяет глубже понять это. Итальянский мастер, работавший на иной стадии развития европейской культуры, разделяет уверенность в истине Божественного откровения и экстраполирует ее на уверенность в правильности иконографических норм, в их способности четко и точно визуализировать заданные смыслы. Это произведение отличает структурная завершенность композиционного построения, которое, оставаясь индифферентным к конкретным характеристикам, ясно передает иерархию системы ценностей.

В картине Энсора соединяется несоединяемое, разрушается иерархическая ценностная система, элементы которой сами по себе имели символическое значение. Поэтому их деструкция неизбежно

**Ил. 16.** Энсор Дж. Вход Христа в Брюссель в 1889 году. 1888. Холст, масло. 252,6×431 см. Музей Ж. Пола Гетти, Лос-Анджелес
**Fig. 16.** Ensor J. Christ's Entry into Brussels in 1889. 1888. Oil on canvas. 252.6×431 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles

становится особым знаком — знаком отторжения прежних ценностей или, по крайней мере, знаком сомнения в их значимости.

Конечно, осознавая все это, мы должны понимать, что поставлены под сомнение традиционные ответы на фундаментальные вопросы, содержащиеся в религиозных догматах и текстах Священного Писания, не кажутся бесспорными эстетические и этические нормы, приписываемые персонажам. Они не просто поставлены под сомнение, но переосмысление направлено в сторону полного опровержения их истинности. Тем не менее необходимо отметить, что в этом выражении нового состояния духовности, нового типа религиозного чувства, все же по-прежнему сохраняются традиционные оппозиционные отношения в рамках дихотомии «сакральное — профанное». Сугубо индивидуальное переживание религиозного смысла не снижает способности сакральных аспектов трансформировать и в конечном итоге подчинять себе категорию профанного. Тем не менее намечены пути визуализации самой тенденции к диффузии двух универсальных сфер человеческого космоса. И эта тенденция становится все более интенсивной.



Картина Энсора «Вход Христа в Брюссель в 1889 году»[18], написанная в 1888 году (музей Ж. Поля Гетти, Лос-Анджелес), является рубежной вехой в развитии этой тенденции полного растворения и подчинения сакрального профанному. Впервые образ и событие глубокой сакральной ценности и высокого символического порядка ставятся в эпицентр реальной повседневной жизни[19]. Впервые в этом контексте визуальные характеристики современности используются не для изображения библейского Иерусалима, а в своем буквальном, свободном от библейских аллюзий значении: это именно Брюссель со всеми его социально-политическими реалиями. Размещение действия в новом пространственном измерении визуализирует радикальную трансформацию самого ментального сакрального пространства, и это особо чувствуется в переносе провиденциальной роли с личности Богочеловека на личность самого художника. Ведь он воплотил грядущее событие за год до его свершения, не прибегая к помощи слов Божественного откровения. Художник применяет средства визуального выражения смысла (композиционные и колористические) для активного и открытого снижения сакрального уровня до бытийной повседневности, но в ее социально-политическом измерении. Бог не умер, он просто смешался с толпой и растворился в ней, сравнялся с каждым из индивидуумов, составивших толпу. Точно так же и сакральные смыслы, сконцентрированные в этом событии в земной жизни Христа, полностью растаяли и исчезли в злободневных

(18) Это произведение сразу было признано самым значительным, центральным в творчестве Энсора. Но это не помешало непониманию и неприятию, часто очень остро выраженным, которые очень долго сопровождали картину. Впервые она была публично показана только в 1929 году, когда триумфально прошла персональная выставка художника, связанная с получением аристократического титула. Именно «Вход Христа в Брюссель в 1898 году» стал причиной разрыва Энсора с «Группой XX».

(19) В контексте данной работы не предполагается подробного анализа картины, как и изложения истории ее восприятия и вхождения в эпицентр современного искусства. Нас интересует применение абсурдистских приемов, вплетенных в ее смысловые аспекты. Этой картине Энсора посвящено огромное количество литературы, среди которой укажем книгу Патрисии Берман (Patricia G. Berman), где картина проанализирована в широком художественном контексте, бельгийском и европейском, современном Энсору [Berman, 2002]; а также на одну из последних крупных книг, в которой сделан глубокий анализ картины в ракурсе ее влияния на авангард XX века [Tricot, 2020].

и сиюминутных политических, социальных, этических и эстетических противоречиях и противоборствах[20].

Энсор создает картину «Вход Христа в Брюссель в 1889 году» как острый полемический ответ на полотно Жоржа Сёра «Воскресный день на острове Гранд Жатт» (1884–1886, Институт искусств, Чикаго), экспонированное на выставке «Группы XX» в 1888 году в Брюсселе [Rosenblum, Janson, 1986, p. 389]. И надо признать, что оба монументальных панно являются образцовой программной манифестацией взглядов их авторов, за которыми скрыты не просто их субъективные позиции, а концептуальные платформы неоимпрессионизма и символизма (в вариантах, утверждаемых в своем творчестве Сёра и Энсором). Эти произведения-манифесты воплощают мировидение авторов, их восприятие-оценку современной жизни и современного социума. Противопоставление визуальных и смысловых структур картин-панно делает возможным постижение (визуальное и ментальное) глубочайшей противоположности двух картин мира. Антагонизм выражен необычайно последовательно, от ступени к ступени, он убедительно прочитывается на всех уровнях создания

(20) В уже указанной статье Г. Шиффа автор анализирует «Вход Христа в Брюссель» [Schiff, 1981, p. 724–727], акцентируя внимание на том, что Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» (1878–1880) и Энсор в своей картине выносят (почти одновременно) одну и ту же оценку разрушению религиозного сознания и распаду христианских ценностей, определяя эти деструктивные процессы как сущностную характеристику своего времени. При этом речь совсем не идет о тождественном отношении писателя и художника к религии или о влиянии, так как Энсор во время создания произведения никак не мог быть знаком с романом Достоевского. Шифф приводит слова русского писателя из речи на литературном утре в пользу студентов Санкт-Петербургского университета 30 декабря 1879 года перед чтением главы «Великий инквизитор»: «The basic idea is this: that spirit which distorts Christianity by linking it to mundane goals, liquidates the whole meaning of Christendom and inevitably ends up in infidelity. Instead of the lofty ideal created by Christ, a second Tower of Babylon rises. Christianity's lofty conception of mankind degenerates into the vision of a herd of brutes, and *under the flag of socially motivated love of mankind there appears the most undisguised contempt of humanity* [курсив Шиффа. — *К.Л.*]». Называя это созвучие оценок «самой поразительной параллелью», Шифф считает, что «краткое изложение, в котором Достоевский объясняет смысл своего Великого инквизитора, можно дословно применить к картине Энсора» [Schiff, 1981, p. 725–726]. (Слова Достоевского в оригинале: «Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему» [Достоевский, 1976, с. 198]).

**Ил. 17.** Сёра Ж. Воскресный день на острове Гранд-Жатт. 1884–1886. Холст, масло. 207,5×308,1 см. Институт искусств, Чикаго
**Fig. 17.** Seurat G. A Sunday on La Grande Jatte. 1884–1886. Oil on canvas. 207.5×308.1 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago

произведений, а примененные приемы каждый раз выстраивают (почти) идеальные антитезы: перспективное построение — отказ от него; подчиненный жестким нормам процесс работы кистью — хаотичное, иррациональное наложение красок на холст; четкое структурирование и очерченность изолированных, замкнутых на себе фигур в живописном пространстве — слияние множества персонажей в огромную человеческую толпу, где начинает теряться изобразительное начало и фигуры превращаются в нечеткие живописные пятна; идеальная кристаллизация обыденной повседневной ситуации, превратившейся в очищенный, застывший знак самой себя, — погружение события в эпицентр подвижных и меняющихся социально-политических действий и смыслов[21].

(21) Об изображении толпы как главного героя в картине Энсора и в целом в его творчестве, как и о специфике контекстуального подхода к анализу этого образа, см.: [Jonsson, 2001, p. 1–32].

Картины Энсора раскрывают аспект, существенный для понимания того нового пространства смыслов, которое конституирует символизм в религиозной сфере. При всей своей многозначности и многоликости, оно насыщено экзистенциальными смыслами в степени, немыслимой на более ранних стадиях развития культуры. Фокус внимания перемещается с бытия Бога на бытие человека. Одной из центральных становится проблема визуального отображения личностного человеческого существования в пространстве мироздания, проблема соотнесенности смыслов конечной и индивидуальной человеческой экзистенции и порождаемой ею этики с тем Высшим и Абсолютным, ценностное, этическое и эстетическое измерение которого впервые предстает столь неоднородным и неоднозначным в различных направлениях символизма.

Вышесказанное имеет принципиальное отношение к одному, парадоксальному на первый взгляд, итогу символистской практики, чье значение для судеб европейской культуры чрезвычайно велико. В символизме, обращенном к высшим сферам мироздания, которому интенсивная духовная жизнь и духовный поиск присущи органично, находят визуальное отражение усилившиеся тенденции десакрализации европейской культуры, начавшиеся с эпохи позднего Средневековья. (И здесь снова можно констатировать, что абсурдные знаки тождественности, поставленные Энсором, свидетельствуют о том, как далеко зашел этот процесс). Одним из его проявлений становится, как уже отмечалось, индивидуальное переживание сакрально-религиозных смыслов, окрашивание их в глубоко экзистенциальные тона. В этом ракурсе находит свое продолжение и развитие идея эпохи романтизма о миссии художника-творца, сопоставимой с миссией Спасителя. Экстраполяция провиденциальных смыслов, связанных с образом Христа, на жизненный путь художника составляет особый символико-семантический аспект в серии картин Энсора, Э. Мунка, П. Гогена, где Божественный лик передается портретными чертами того или иного мастера. Таким образом зрителю внушается очевидная ассоциативная связь между Иисусом Христом и художником, выстраивающим индивидуальную художественную Вселенную, обреченным на крестные муки на этом демиургическом пути. Художественные средства всецело подчинены выражению идеи безысходного одиночества человека, способного



пожертвовать всем ради высокой цели. В образной характеристике персонажей, в их позах, жестах, движениях, в колористическом решении живописной поверхности звучат интонации отверженности, отсутствия понимания даже у единомышленников.

## Заключение

Несомненно, в масочно-скелетно-карнавальном ракурсе ви́дения природы человека высвечивается важный аспект символического мышления Энсора. Становится очевидным, что главные механизмы продуцирования смыслов основаны на последовательном применении абсурдных, алогичных слияний качеств, характеристик, функций, цель которых — высветить, как во вспышке молний, истину экзистенциально-антропологического плана. Абсурд и парадокс превращаются в средства бескомпромиссного анализа, ход которого окончательно разрушает все еще сохраняющиеся в какой-то степени нормативно-идеализированные представления о человеке и смысле существования, закрепленные в европейской культуре образными системами Ренессанса и Нового времени, получившие окончательное оформление в Просвещении. Те представления, которые сознательно абстрагировались от всесторонности и целостности глубиной характеристики, вскрывающей его настоящую, сотканную из неизбежных и непримиримых противоречий сущность. Абсурд, гротеск, парадокс играют не только чисто прагматическую, соотнесенную с конкретным моментом и его задачами, социальную, политическую или иную роль. Игровой аспект в них, конечно, присутствует, но отодвинут на задний план, приглушен, востребованы совсем иные их функции, срывающие покровы и обнажающие сущность человека во всей ее сложности. Но и здесь тоже постижение истины сопровождается значительной платой: в творчестве художников (в широком смысле слова), подобных Энсору, происходит окончательное разрушение гуманистической идеальной модели человека, сформированной Ренессансом.

Активное применение Энсором именно абсурдистских приемов на уровне тотальной художественной интенции во многом определило то ключевое место, которое его творчество занимает в процессах развития европейской художественной культуры на переломном моменте перехода от Нового времени к модернизму. Понимание

его роли становится точнее, если ее сравнить с той, которая принадлежит другому крупнейшему мастеру эпохи — Эдуарду Мане, также воспринимаемому как «отец современного искусства» [см. раздел Un Manet belge: Canning, 2009, p. 65–67]. Оба художника своеобразным способом словно перекидывают (или выстраивают) мост перехода к совершенно новой эволюционной парадигме[22] культуры. Суть заключается в необходимости осуществить возможную степень трансляции прежних, классических ценностных систем в новое состояние, в рождающуюся новую социокультурную и художественную парадигму. Значимость живописной стратегии Мане в том, что он достигает важнейшей цели: применение художником изобразительных структур, осененных статусом классичности, в процессах освоения и отображения окружающей реальной жизни поднимает на иной аксиологический уровень образы современности. Мане говорит о своей современности, в том числе и о ее неприглядных сторонах, языком высокого искусства, обладающего бесспорной художественной ценностью, таким нетривиальным способом доказывая ее право на попадание в его орбиту, на вторжение в сферу, которую академизм перед ней закрывал.

Энсор ставит перед собой задачу другого порядка, глубоко осознавая, что выработанные в совершенно иных историко-культурных, духовных, религиозных, социополитических условиях ценностные системы и сущностные смыслы не могут быть применены к новой ситуации, что требуется их переосмысление. Но пафос его поиска адаптивных стратегий сконцентрирован на отрицании и деструкции.

(22) Тонкое наблюдение о сходстве визуальных мотивов и их применения у Мане и Энсора см.: [Eisenman, 1987, p. 4].



## Список литературы:

1 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); редкол. В.Г. Базанов и др. Т. XV: Братья Карамазовы. Кн. 11–12. Эпилог. Рукописные ред. М.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1976. 624 с.

2 *Лукичева К.Л.* Генезис смысла света в живописи Тёрнера и проблема его влияния на живопись эпохи символизма // Английский символизм: Своеобразие и европейский радиус / Отв. ред., сост. И.Ю. Замятина. СПб.: Алетейя, 2024. С. 55–79.

3 *Огурцов А.П.* Абсурд // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Науч.-ред. совет.: В.С. Степин и др. Т. 1. М.: Мысль, 2010. С. 21–24.

4 *Becks-Malorny U.* James Ensor, 1860–1945: Masks, Death, and the See. Koeln: Taschen, 1999. 96 p.

5 *Berman P.*G. James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2002. 114 p.

6 *Bihalji-Merin O.* Great Masks. New York: H.N. Abrams, 1972. 231 p.

7 *Canning S.M.* Le carnaval de la modernité // Ensor: Catalogue / L. Madeline et aut. Paris: Musee d'Orsay, 2009. P. 64–73.

8 *Canning S.*M. The Social Context of James Ensor's Art Practice: Vive la Sociale! London: Bloomsbury Publishing, 2022. 272 p.

9 *Clark T.J.* James Ensor at the Royal Academy // London Review of Books. 2016. Vol. 38. № 23. December 1. URL: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n23/t.j.-clark/at-the-royal-academy (дата обращения 31.08.2025).

10 *Eisenman S.F.* Allegory and Anarchism in James Ensor's *Apparition: Vision Preceding Futurism* // Record of the Art Museum. 1987. Vol. 46. № 1. P. 2–17.

11 *Ensor J.* Lettres / Ed.X. Tricot. Brussels: Labor, 1999. 847 p.

12 *Gage J.* Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism. London: Thames and Hudson, 2006. 320 p.

13 James Ensor, 1860–1949: Theatre of Masks (Exhibition London, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, September 11 — December 14, 1997) / C. Brown, S.M. Canning, R. Hoozee, T. Hyman, X. Tricot. London: Barbican Art Gallery, 1997; London: Lund Humphries Publishers, 1997. 142 p.

14 James Ensor: The Temptation of Saint Anthony. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2014 // Publications.artic.edu. URL: https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony/section/801/end (дата обращения 31.08.2025).

15 James Ensor: Universum van een fantast (tentoonstelling Den Haag, Gemeentemuseum, 12.03.2011–13.06.2011) / S. De Bodt, D. Hardeman, H. Todts. Antwerpen: Ludion, 2011; Den Haag: Gemeentemuseum (Den Haag), 2011. 237 p.

16 *Jonsson S.* Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor // Representations. 2001. Vol. 75. № 1. P. 1–32.

17 *Legrand F.-C.* Ensor, cet iconnu. Bruxelles: La Renaissance Du Livre, 1971. 127 p.

18 *Lesko D.* James Ensor and Symbolist Literature // Art Journal. 1985. Vol. 45. № 2. P. 99–104.

19 *Moran C.* The Aesthetics of Self-Skeletonization in James Ensor // Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture / Ed. by L. Downing, N. Harkness, S. Stephens, T. Unwin. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. P. 239–251.

20 *Rosenblum R., Janson H.*W. L'arte dell'Ottocento. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1986. 498 p.

**21** *Schiff G*. Ensor the Exorcist // Art, the Ape of Nature: Studies of Honor of H.W. Janson / Ed. by M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan. New York: H.N. Abrams, 1981. P. 719–738.

**22** *Tricot X*. James Ensor. Leven en werk. Oeuvrecatalogus van de schilderijen. Brussels: Mercatorfonds, 2009. 480 p.

**23** *Tricot X*. James Ensor. The Entry of Christ into Brussels in 1889. Haag: Pandora Uitgeverij, 2020. 230 p.

**24** *Verhaeren E*. James Ensor. Bruxelles: Librairie Nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest & Co, 1908. 137 p.

**25** *Werman D.*S. James Ensor and the Mask of Reality // Journal of Applied Psychoanalytic Studies. 2003. Vol. 5. № 3. P. 335–348.




## References:


**1** Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), ed. V.G. Bazanov et al. Vol. XV: Brat'ya Karamazovy. Kn. 11–12. Epilog. Rukopisnye red. [The Brothers Karamazov. Books 11–12. The Epilogue. Handwritten ed.]. Moscow, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1976. 624 p. (In Russian)

**2** Loukitcheva K.L. Genezis smysla sveta v zhivopisi Ternera i problema ego vliyaniya na zhivopis' ehpokhi simvolizma [The Genesis of the Meaning of Light in Turner's Painting and the Problem of Its Influence on Painting of the Era of Symbolism]. *Angliiskii simvolizm: Svoeobrazie i evropeiskii radius* [English Symbolism: Originality and European Radius], ed., comp. I.Yu. Zamyatina. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2024, pp. 55–79. (In Russian)

**3** Ogurtsov A.P. Absurd [Absurd]. *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya: V 4 t.* [New Philosophical Encyclopedia: In 4 vols.], scien.-ed. board V.S. Stepin et al. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 2010, pp. 21–24. (In Russian)

**4** Becks-Malorny U. *James Ensor, 1860–1945: Masks, Death, and the See*. Koeln, Taschen, 1999. 96 p.

**5** Berman P.G. *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*. Los Angeles, Paul Getty Museum, 2002. 114 p.

**6** Bihalji-Merin O. *Great Masks*. New York, H.N. Abrams, 1972. 231 p.

**7** Canning S.M. Le carnaval de la modernité. *Ensor: Catalogue*, L. Madeline et aut. Paris, Musee d'Orsay, 2009, pp. 64–73.

**8** Canning S.M. *The Social Context of James Ensor's Art Practice: Vive la Sociale!* London, Bloomsbury Publishing, 2022. 272 p.

**9** Clark T.J. James Ensor at the Royal Academy. *London Review of Books*, 2016, vol. 38, no. 23, December 1. Available at: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n23/t.j.-clark/at-the-royal-academy (accessed 31.08.2025).

**10** Eisenman S.F. Allegory and Anarchism in James Ensor's *Apparition: Vision Preceding Futurism*. *Record of the Art Museum*, 1987, vol. 46, no. 1, pp. 2–17.

**11** Ensor J. *Lettres*, ed. X. Tricot. Brussels, Labor, 1999. 847 p.

**12** Gage J. *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London, Thames and Hudson, 2006. 320 p.

**13** *James Ensor, 1860–1949: Theatre of Masks (Exhibition London, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, September 11 — December 14, 1997)*, C. Brown, S.M. Canning, R. Hoozee, T. Hyman, X. Tricot. London, Barbican Art Gallery, 1997, London, Lund Humphries Publishers, 1997. 142 p.

**14** James Ensor: The Temptation of Saint Anthony. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2014. *Publications.artic.edu*. Available at: https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony/section/801/end (accessed 31.08.2025).

**15** *James Ensor: Universum van een fantast (tentoonstelling Den Haag, Gemeentemuseum, 12.03.2011–13.06.2011)*, S. De Bodt, D. Hardeman, H. Todts. Antwerpen, Ludion, 2011, Den Haag, Gemeentemuseum (Den Haag), 2011. 237 p.

**16** Jonsson S. Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor. *Representations*, 2001, vol. 75, no. 1, pp. 1–32.

**17** Legrand F.-C. *Ensor, cet inconnu*. Bruxelles, La Renaissance Du Livre, 1971. 127 p.

**18** Lesko D. James Ensor and Symbolist Literature. *Art Journal,* 1985, vol. 45, no. 2, pp. 99–104.

**19** Moran C. The Aesthetics of Self-Skeletonization in James Ensor // Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture, eds. L. Downing, N. Harkness, S. Stephens, T. Unwin. Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, pp. 239–251.

**20** Rosenblum R., Janson H.W. *L'arte dell'Ottocento*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1986. 498 p.

**21** Schiff G. Ensor the Exorcist. *Art, the Ape of Nature: Studies of Honor of H.W. Janson*, eds. M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan. New York, H.N. Abrams, 1981, pp. 719–738.

**22** Tricot X. *James Ensor. Leven en werk. Oeuvrecatalogus van de schilderijen*. Brussels, Mercatorfonds, 2009. 480 p.

**23** Tricot X. *James Ensor. The Entry of Christ into Brussels in 1889*. Haag, Pandora Uitgeverij, 2020. 230 p.

**24** Verhaeren E. *James Ensor*. Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest & Co, 1908. 137 p.

**25** Werman D.S. James Ensor and the Mask of Reality. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 2003, vol. 5, no. 3, pp. 335–348.

УДК 7; 8
ББК 81; 85.1

**Злыднева Наталия Витальевна**
Доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры, Институт славяноведения РАН, 119991, Россия, Москва, Ленинский пр-т, 32А; ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com
**Ключевые слова:** абсурд, живопись, авангард, фигуры речи, катахреза, семантика, мифопоэтика

Злыднева Наталия Витальевна

# Абсурд в искусстве: концепт и контекст



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-332-351

**Для цит.:** *Злыднева Н.В.* Абсурд в искусстве: концепт и контекст // Художественная культура. 2026. № 1. С. 332–351. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-332-351.

**For cit.:** Zlydneva N.V. Absurdity in Art: Concept and Context. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 332–351. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-332-351. (In Russian)

**Zlydneva Nataliya V.**
D.Sc. (in Art History), Head of the Cultural History Department, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, 32A Leninsky Av., Moscow, 119991, Russia; Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com
**Keywords:** absurdity, painting, avant-garde, figures of speech, catachresis, semantics, mythopoetics

**Zlydneva Nataliya V.**

Absurdity in Art: Concept and Context

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема применимости понятия абсурда к анализу изобразительного искусства. На основе структурно-семиотического анализа текста, разработанного в теоретическом литературоведении, предложен опыт анализа поэтики авангарда с точки зрения фигур речи, в частности катахрезы как репрезентанта категории противоречия, наиболее полно описывающей особенности этой художественной формации. Представлены характерные свойства семантики и синтактики авангарда в живописи и графике: разрывы пространственно-временных связей, принципы метаморфозы форм, случайности фрагментированной композиции, семантических сдвигов, а также элементы мифологического типа мышления и ряд других. Намечены типологически сходные с авангардом явления в истории искусства. Поставлена проблема парадокса в семиотической природе художественного изображения.



**Abstract.** This article examines the applicability of the concept of absurdity to the analysis of visual art. Based on a structural-semiotic text analysis developed in literary theory, the avant-garde is analyzed from the perspective of figures of speech. In particular, catachresis is examined as a representative of the category of contradiction, which best describes the characteristics of this artistic movement. The article presents the characteristic features of the semantics and syntax of the avant-garde in painting and graphic art, including breaks in space-time connections, the metamorphosis of forms, the randomness of fragmented compositions, semantic shifts and elements of mythological thinking. The author outlines the phenomena in art history that are typologically similar to the avant-garde, and addresses the problem of paradox in the semiotic nature of visual representation.

## Введение. Понятие абсурда в искусстве

Абсурду в художественной литературе посвящено много общих и частных исследований по отношению к тому или иному явлению и писателю[1]. Что касается изобразительного искусства — здесь понятие *абсурд* употребляется гораздо реже. Попытаемся разобраться в границах применимости этого концепта к художественному изображению, исходя из общих принципов анализа текста, разработанных, прежде всего, в теоретическом литературоведении.

Настоящая статья служит частью более обстоятельного исследования, касающегося проблем коммуникации в искусстве. В нем рассматриваются, в частности, возможности приложения языковых категорий к анализу художественного (преимущественно в живописи) изображения. В фокусе внимания — основные фигуры речи (метафора, метонимия и катахреза) и их специфическое преломление в визуальном «сообщении». В рамках проблематики абсурда нас будет интересовать главным образом третья из названных фигур, а именно — катахреза.

Но сначала обратимся к самому слову *абсурд*. Если исходить из его латинского значения как ad absurdum, то есть «ответ от глухого», то становится понятным, что речь идет о процессе общения и его пределах: глухой не может понять сказанное ему, и потому его ответ — с точки зрения отправителя сообщения — нелеп, ибо ни само сообщение, ни его код не были получены, так что реакция глухого — это не ответ, а собственное сообщение, основанное на другом коде.

Задавшись целью найти подобие такого рода ситуации в области визуального, можно построить цепочку по аналогичному принципу: слепой зрит изображение, и само его восприятие есть явление абсурда как недопустимое с точки зрения здравого смысла. Если принять, что изображение — картина — является своего рода сообщением, то факт восприятия ее слепым человеком есть коммуникационный акт с нулевым результатом, то есть а-коммуникация, или коммуникационный тупик. Разумеется, подобное механическое перенесение словесного значения в пространство художественное с точки зрения линейной логики нерезультативно. Между тем оно открывает окно возможностей по отношению к искусству, где на смену линейности приходит принцип, согласно которому сообщение должно быть закодировано как минимум в двух системах [Лотман, 1970]. Тупик — это край, граница, предел. Но именно преодоление предела, выход за границы банального (как отвечающего логике) и составляет энергетику художественного произведения. В. Шкловский посвятил энергии заблуждения — как движущей силе человеческой цивилизации применительно к научному знанию и литературному творчеству — целую книгу [Шкловский, 1981]. Но эту идею можно отнести и к искусству, с той только разницей, что речь может идти о знании другого рода — знании, основанном на зрительном восприятии мира и соответственном моделировании особого мира, отдельного от реальности[2]. В этом отношении слепого участника визуальной коммуникации следует воспринимать как полноправного участника «диалога», который не столько не знает информационную цепочку (глухотой=слепотой), сколько обладает ино-знанием, то есть выстраивающего эту цепочку независимо от отправителя сообщения. Таким образом, диалог все же следует признать совершившимся, хотя он состоит из двух частей, сумма которых парадоксальным образом не равна целому.

Вот именно такого рода принцип, когда выделение части чего-либо не отражает/выражает существа целого, не отсылает к нему, и наоборот, когда целое не сводимо к части как ее репрезентанту, и составляет существо *катахрезы*, а именно фигуры речи, основанной на противоречии. В многочисленных определениях абсурда, наряду с таким рядом значений, как нелепость, бессмыслица, всегда присутствует и понятие *противоречие*: абсурд мыслится как противоречивое высказывание. Если логическое содержание понятия противоречия неприменимо к художественному произведению в силу ино-природности последнего, то все же с точки зрения контрадикторности как конструктивного принципа можно рассмотреть устройство любого текста, и потому произведение живописи (графики и т.п.) — не

(1) Назовем лишь немногие и те, в название которых входит ключевое слово: [Токарев, 2002; Абсурд, 2004].

(2) В связи с когнитивной функцией знаков справедливо отмечалось, что в европейской традиции «зрение служит метафорой знания» [Зенкин, 2023, с. 114].

исключение[3]. Внутренняя противоречивость его проявляется на различных уровнях организации целого, которые — по примеру естественного языка — можно уподобить семантике, синтактике и прагматике. Важно иметь в виду, что эти противоречия коммуникативной структуры изображения заданы типом поэтики и потому являются не коммуникативным сбоем (как нарушением некой нормы), а частью изначальной художественной программы, в рамках которой существует данное «высказывание».

## Катахреза в живописи авангарда

Программа, о которой прежде всего следует говорить в связи с абсурдом, хорошо изучена в истории искусства: это авангард, или постсимволизм, а именно — европейское (и русское как его неотъемлемая часть) искусство 1910–1930-х годов, задавшее парадигму всему XX веку и потому распространимое и на целый ряд близкородственных и/или генетически с ним связанных явлений более позднего времени [см.: Дёринг-Смирнова, Смирнов, 1980]. Другими словами, абсурд можно понимать как частный случай фигуры катахрезы в поэтике авангарда. Живопись авангарда при этом необходимо рассматривать в рамках всей художественной системы авангарда, выделяя ряд специфических особенностей, присущих ей онтологически.

В свете предложенной нами ре-формулировки латинского *ad absurdio* (от глухого) в некое *a caeco* (= от слепого) и значимости фигуры катахрезы для авангарда, следует обратить внимание на то, что искусство этой поры было сосредоточено на проблематизации зрения как такового. Так, в живописи Михаила Ларионова периода его «лучизма» овеществлялась субстанция света — луч — то есть тот фактор физического мира, который делает предметы различимыми для глаза. Кубофутуристы дробили предмет на его составные части, как бы заглядывая с разных сторон, а затем соединяли их вместе, фиксируя движения глаза, который оптически как бы ощупывает предметный мир одновременно со всех сторон. Режиссер Сергей

(3) Текст понимается в широком смысле и соответствует его трактовке в Московско-тартуской семиотической школе, где под текстом подразумевается любая система знаков в культуре, связанная внутренним единством на разных уровнях.



Эйзенштейн, обосновывая свою технику киномонтажа, сравнивал ее с фасетным зрением мухи [см.: Иванов, 1995]. Михаил Матюшин искал возможности активизировать так называемый «третий глаз», якобы располагающийся в области затылка. Павел Филонов ввел понятия «глаз знающий» и «глаз видящий» и стремился в своей практике живописца проникнуть в невидимые слои материи. В этом художник был близок к наследию символизма, сделавшего идею поиска непостижимого для чувств, невидимого мира важной частью своей художественной программы (вспомним Владимира Соловьева: «все *видимое* нами… только отблеск… от *незримого* очами»[4] [курсив наш. — *Н.З.*]). Если символисты подвергали сомнению достоверность зримого, то авангард 1910-х годов настаивал на опредмечивании самого зрения, намеренно сепарируя глаз от того, что им воспринимается. Как известно, принцип остранения как важная часть художественной конструкции был выдвинут в литературоведении формалистами (в первую очередь Виктором Шкловским) под влиянием именно новой живописи[5]. Таким образом, глаз для художника эпохи авангарда настроен на парадоксальную задачу видеть, не видя, или видеть не то, что видно, а не видеть видимое, и это обуславливает основу противоречия в этой поэтике, схематически описываемой фигурой катахрезы. То есть, повторюсь, говоря о катахрезе — фигуре, основанной на внутреннем противоречии, мы и будем иметь в виду принцип абсурда.

В исследовании художественных систем в литературе, о котором упоминалось выше, И.Р. Дёринг-Смирнова и И.П. Смирнов обозначили признаки катахрестического мышления, характерного преимущественно для авангарда, но имеющего типологические соответствия и во многих других художественных системах. Они выделили эти признаки в области семантики, синтактики и прагматики литературного авангарда. Опираясь на логику представленных ими рассуждений, зададимся целью обнаружить соответствия в искусстве, прежде всего в живописи авангарда.

(4) *Соловьев В.* Милый друг, иль ты не видишь…: 1892 // Culture.ru. URL: https://www.culture.ru/poems/21923/milyi-drug-il-ty-ne-vidish (дата обращения 14.05.2025).

(5) Об этом писал и Р. Якобсон, это звучит и в призыве В. Хлебникова: «Я хочу, чтобы слово смело пошло за живописью» (набросок «Девы слова», 1912).

По аналогии с литературой, где катахрестическое мышление проявляется в нарушении единства пространства и естественной протяженности времени, применительно к семантике изображения эта специфика обнаруживается в композициях с узким, нарочито стесненным пространством, а изображаемая сцена представлена в ночное, сумеречное время. Эти разрывы/грани пространства и времени находят отражение в эффекте затрудненного зрения — очертания едва считываются в пейзаже, погруженном в туман и сумерки, густая заштрихованность фигур делает их неясными, смазанные очертания предметов не дают представления об их объеме и взаимном расположении. Такого рода изобразительная стратегия характерна для экспрессионизма, где она проявляется в пастозной манере живописи и/или акварели по мокрой бумаге, в литографических техниках пятном или штрихом, лаконичном линеарном рисунке. Живопись барокко с акцентированными прорывами центростремительного (зрительные иллюзии прорванного свода в росписях барочных храмов) или центробежного пространства (ввинчивающиеся вглубь полотна энергетические потоки в живописи позднего Рембрандта) также обнаруживает катахрестический тип мышления. Предметом художественного осмысления становится «неправильная», нереальная топология (архитектурная графика М. Эшера). Принцип затрудненного зрительного восприятия лежит в основе анаморфических изображений, берущих начало в европейском Ренессансе (Г. Гольбейн Младший, «Послы», 1533, Национальная галерея, Лондон) и через столетия подхваченных сюрреализмом (С. Дали, «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера», 1940, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг).

Если в литературном произведении на первый план выходит немотивированность действия персонажа, «события мыслятся как самозарождающиеся» [Дёринг-Смирнова, Смирнов, 1980, с. 407] и чудесные, в изобразительной композиции начинает доминировать принцип случайности, уводящей прочь от законов формообразования классического образца: симметрии, тектоники, баланса диагоналей. Преобладание взвихренного движения, акцентированная и не уравновешенная своей противофазой диагональ характерна для таких стилистических формаций, как маньеризм, барокко и романтизм (Т. Жерико, «Плот Медузы», 1818–1819, Лувр, Париж; Э. Делакруа



«Марокканец, седлающий коня», 1855, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В авангарде диагональ обретает семантику борьбы в рамках левой политической программы (*фигурины* Эль Лисицкого в сценографии оперы «Победа над Солнцем», 1913; его же плакат «Клином красным бей белых», 1919–1920, Российская государственная библиотека, Москва). Каталогу чудачеств и маний в литературе (раскрывающих еще одну грань семантики пограничья) — в изобразительном искусстве соответствуют мотивы девиальной телесности: гротеск в творчестве позднего Ф. Гойи (серия гравюр «Ужасы войны», 1810–1820), гротеск в экспрессионизме (графика А. Кубина, Г. Гросса, О. Дикса, Э. Вийральта), беспредметные портреты в русском кубофутуризме. В рамках катахрестической семантики, очевидно, следует рассмотреть и визуализацию концов и начал жизни, репрезентацию крайних экзистенциальных состояний: в мотивах покойника (графика Г. Бёкля, рисунки П. Митурича) — в том числе мертвых детей (К. Хегедушич, В. Величкович), растерзанной плоти (от Рембрандта до Ф. Бекона), страдающей и насилуемой телесности (Б. Голополосов, А. Тышлер), в том числе с метафорическими смещениями (А. Глускин, М. Соколов).

На уровне синтаксиса (взаимоположения отдельных частей) в литературе отмечается дробность материального мира, составленного из хаотического набора элементов, мотивы раздробления чего-то, что было единым. Этому в известной мере соответствует разложение предмета на составные части в практике кубофутуристов и беспредметников. Позднее, в 1920-е годы возникает мотив расчлененного (и расчленяемого) тела (А. Тышлер, «Демонстрация инвалидов», 1925, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; Х. Сутин, «Туша быка», 1924, Художественный музей AKG в Буффало). Значимым становится гипертрофическое выделение отдельных частей тела, в частности гениталий (Э. Шиле, «Автопортрет», 1910, музей Леопольда, Вена), а также необычный ракурс, который делает предмет трудно идентифицируемым, что дезавтоматизирует зрительное восприятие (фотография А. Родченко). Появляется практика монтажа, а также коллаж, соотношение частей которого намеренно хаотично, немотивировано или мотивировано на основе далеких ассоциаций (коллаж в творчестве чешской группы 1920-х годов «Девятсил»). Катахрестичность в отношении синтаксиса

выражается также в нарушении привычных видовых границ искусства: возникает выход двумерного изображения в третье измерение (контррельефы В. Татлина), идет поиск четвертого измерения, то есть имеет место темпорализация живописи — попытка внедрения в двумерную плоскость изображения категории времени (в супрематизме К. Малевича).

Коммуникация художника со зрителем обретает острую контрадикторность, вплоть до провокации, парадоксально направленной на обнуление художественного сообщения: это прежде всего проявляется в типологии объектов реди-мейда (М. Дюшан, «Фонтан», 1917, Художественный музей Филадельфии; П. Пикассо, серия литографий «Бык», 1945–1946, Музей современного искусства, Нью-Йорк). На первый план выступает прагматика изображения, а именно — проблематизация соотношения изображенного предмета с внеположенным миром реальности (Р. Магритт, «Это не трубка», 1929, Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес), провоцируя последовательность силлогических заключений [Фуко, 1999]. Катахреза в области визуального сообщения выступает в форме нарушенного ожидания, которое состоит в превращении обыденного предмета во вне-функциональный объект (М. Оппенгейм, «Меховой кофейный прибор», 1936, Музей современного искусства, Нью-Йорк) или в визуально расподобленную метафору (С. Дали, «Постоянство памяти», 1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Идее контрадикторности подчинено такое явление литературы, основанное на принципе катахрестического мышления, как неуместное, намеренно неправильно употребленное чужое слово. В искусстве это явление обрело наиболее яркие формы выражения в деятельности М. Дюшана, пририсовавшего на репродукции усы Моне Лизе, а через много десятилетий — в обыгрывании иконографических моделей соцреализма в произведениях соц-арта В. Комара и А. Меламида, в ироническом пародировании А. Виноградовым и В. Дубосарским так называемого советского менталитета (картина «Деррида», 1994, серия «Русская литература», 1996, и др.), а также многих других. Создавалась анти-цитата, коммуникационная функция которой состояла в установлении прямого контакта со зрителем, принадлежавшим к определенной социальной группе и разделявшим фронду художника по отношению к тем или иным идеологическим клише



власти. В рамках нашего исследования важно, что в таком способе цитирования конструировалась гетерогенная среда, вобравшая в себя разнородные знаковые системы. Последнее — характерная особенность интермедиальных конструкций в искусстве авангарда, использовавших синестезию и/или взаимное наложение различных видов искусства. В связи с синестезией речь идет, разумеется, не о нейрофизиологическом синдроме, а о художественном приеме. В отличие от символизма, где синестезия основана на симуляции одним искусством другого (поэзия симулирует музыку и пр.), а следовательно, *отношении-замещении* как принципе построения формы, в историческом авангарде ведущим становится принцип *отождествления,* при котором возникают абсурдные сращивания разнородных сфер [Злыднева, 2020, с. 46–47]. Характерным образцом в этом плане выступает поэзия раннего В. Маяковского, где «шевелит ногами непрожеванный крик» (стихотворение «А все-таки», 1914) [Маяковский, 1955, с. 62].

На смену символистской метафоре в авангарде приходит метонимия. Катахрестическая метонимия авангарда предполагает алогичную каталогизацию разнородных элементов, принцип повтора как таковой, при котором часть репрезентирует целое так, что парадоксальным образом его оспаривает. В литературе авангарда линейный повтор одного и того же элемента приводит к его целенаправленной десемантизации (повторы лексемы и/или сюжетного фрагмента в «Случаях» (1933–1939) Д. Хармса). В изобразительном искусстве организация формы на основе пространственного ритма является по природе присущим ему свойством. Однако в живописи и графике авангарда порой возникает немотивированный или особо акцентированный повтор не столько как композиционный прием, сколько как своего рода обнажение этого приема, пользуясь терминологией формализма. Частным, но характерным проявлением этого явления можно, например, считать участившийся в позднем символизме и перешедший в авангард мотив *забора* в жанровой и пейзажной живописи, где изгородь, плетень, балюстрада выступают не как периферийная часть композиции, а как ее центральное звено, как самостоятельный объект (И. Грабарь, П. Митурич, М. Ларионов). Мотив забора, построенный на тиражировании, монотонном повторении вертикальных элементов (прутьев, дощечек, колонок),

зрительно воспроизводит ритуальную формулу медитации, обозначивая таким образом родство поэтики позднего символизма и авангарда с архаическими пластами культуры [см.: Злыднева, 2015].

Идее линейного развертывания повтора близок и принцип метаморфозы, превращения форм — особенно природных в культурные и наоборот. В литературе примером может служить стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой» (1915), а также поэзия Н. Заболоцкого (поэма «Торжество земледелия», 1933), в живописи — картины Фриды Кало (автопортреты в виде оленя с человеческой головой (1946, частное собрание) или руками, переходящими в ветви дерева (1943, частное собрание)), а также произведения некоторых «наивных» художников (в Словении — картины Г. Печник с изображением матери-земли («Земля», 1970, Галерея самодеятельных художников, Требне) и И. Рабузина — с изображением девушки-цветка («Королева цветов», 1969, частное собрание, Новара)). Другой формой метаморфозы является ситуация, когда изображения наплывают друг на друга, контуры делаются прозрачными, формы множатся и растворяются в общем калейдоскопе превращений. Этот синтаксический принцип можно обнаружить у мастеров самой разной ориентации, но принадлежащих единой формации постсимволизма, в частности в составленной как бы из атомов, складывающихся в грандиозное целое, форме в живописи П. Филонова, а также его поздней графике, где контуры не отграничивают отдельную фигуру от других, а образуют сплошную сеть взаимных наложений (серия «Головы»). В других случаях этот феномен проявляется в живописи С. Дали, Р. Магритта, сербского «парижанина» Дадо (Дадо Джурича).

В метаморфозах проявляется специфическая обращенность авангарда к мифу, мифопоэтическая природа этой поэтики. Ведь логика мифа может быть описана в тех же понятиях катахрестического мышления, о которых речь шла выше применительно к авангарду XX века: противоречия между целым и частью, взаимное перетекание пространства и времени, немотивированное (или по-иному мотивированное) поведение персонажей, — все это находит соответствие в любой исторической реализации абсурда. То есть абсурдистский тип поэтики можно найти в искусстве самых разных эпох.



## Абсурд в истории искусства. Типологические параллели

Рациональное и иррациональное, то есть склонное к абсурду, в истории европейского искусства образуют череду сменяющих друг друга тенденций. Разумеется, это чередование условно и опирается на конструкт — абстрактное понятие нормы, по отношению к которой возникает некая противофаза. Так, маньеризм выступает противофазой на фоне Ренессанса, выдвигая тип визуальной поэтики, основанной на неустойчивом равновесии (в диапазоне от цветовой палитры и композиции до психического состояния персонажа); с Ренессансом вступает в спор барокко с его поэтикой лабиринтов и прорывов пространства; классицизму противопоставляет себя романтизм как поэтика стихий и мятежа; реалистическая школа и академизм сметается поэтикой невидимого, которую выдвигает символизм. Наконец, в бой идет авангард, сменивший символизм и утвердившийся в произвольности соотношений предметного мира и его означивания. Здесь понятие нормы смещается и вследствие новых технологий. В фотографии происходит разотождествление предметности благодаря резким ракурсам и столкновении масштабов изображаемого у А. Родченко; в кино введение реального времени нарушает принцип условности повествования. Сюрреализм довершает разгром идеалов символизма, выстраивая свой космос фантасмагорий. Наконец, в технологиях искусственного интеллекта меняются местами автор и зритель, объект и субъект, зримое и зрящее.

Если отвлечься от предложенных категорий смены стилей или художественных формаций, можно наметить последовательную смену фаз в понятиях аполлонической и дионисийской традиций, где идеалы разума и упорядоченности космоса сменяются воззванием к низовым, взрывным силам. В этой связи абсурд следует рассматривать как манифестацию дионисийского начала, хаотического бурления и беспорядка. Столкновение космоса и хаоса составляет мифопоэтическую подоплеку алогизма как абсурда и задает энергию его мифотворчества. Мир абсурда, подчиняясь специфической логике мифа, актуализирует противопоставление природы, органического начала — культуре как началу, направленному на сохранение памяти и преодоления энтропии (конечности человеческого существования).

## Абсурд и самоименования в авангарде

В предложенном нами широком диапазоне описания катахрестической поэтики авангарда и его аналогов в истории искусства есть опасность утратить специфику феномена собственно абсурда, в связи с чем заявленная проблема, казалось бы, вовсе затушевывается. Дело, однако, в том, что понятие и механизмы, образующие его структуру, порой заслоняются вошедшими в обиход искусствоведов историческими самоименованиями, поэтому абсурд институциализируется и видится только в тех явлениях, которые закреплены в названиях соответствующих художественных группировок. Внутреннее противоречие, на котором базируется фигура катахрезы, фиксируется словом *алогизм* в автокомментариях К. Малевича времени создания картины «Англичанин в Москве» (1914, Стеделик музей, Амстердам): «Алогическое сопоставление форм как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками» (авторская надпись на обороте картины Малевича «Корова и скрипка», 1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Принцип случайности, развиваемый в русле катахрестического мышления, определяет самоназвание художественной группы «Ослиный хвост» и одноименной выставки 1912 года. Детский язык, как свободный от логической каузальности, определил этимологию швейцарской группы Дада. К русскому варианту дадаизма исследователи относят группу поэтов с характерным своей алогичностью самоназванием «Ничевоки», существовавшую в России в 1920–1922 годах [Dada Russo, 1984, p. 35–38, 193–197]. Самоназвание группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства, 1927–1931) соответствует так называемой цисфинитной логике Даниила Хармса (самоназвание теории), по мысли одного из наиболее авторитетных исследователей этого поэта, состоящей в том, чтобы «воспринимать мир как сумму независимых друг от друга частей, которые необходимо рассматривать вне сети связей, сотканных привычкой» [Жаккар, 1995, с. 91]. В этом ряду «театр абсурда», театральное и литературное направление, возникшее во Франции 1950-х, не столько задает одноименность рассматриваемому феномену, сколько встраивается в длинный ряд авангардных практик и теорий, как мы увидели, существовавших ко времени его возникновения (и само-называния) уже не одно десятилетие.



Последовавшие с приходом концептуализма на Западе, а позднее и в России термины-самоописания, такие как *пустота* [Словарь терминов, 1999], смещение фокуса внимания к исчезающе малому (в этом ряду — так называемая «мусорная» поэтика московского концептуализма), стали естественными звеньями в последовательном развертывании автохарактеристик авангардной парадигмы второй половины XX века.

## Заключение. Абсурд и природа изобразительности

Ход предыдущих рассуждений имел целью убедить читателя в том, что абсурд, а вернее — абсурдизм как художественный прием и тип организации материала, то есть поэтики, присущ авангарду, где он выступает в форме катахрестического (основанного на внутреннем противоречии) мышления. Но следует учитывать, что на первый план выдвигается фигура противоречия в связке со специфической метонимией, где часть представляет целое по негативному признаку (представляет не представляя, как в случае созерцания слепым). В поэтике авангарда слово превратилось в вещь, последовав за ставшей вещью картиной во всех ее составляющих — раме, носителе изображения (холсте и/или бумаге), красочных пигментах и пр. Авангардистская композиция отважно режет на части то, что со времен Ренессанса являло собой целостное «окно в мир»: в европейском кубизме и русском кубофутуризме этот мир, подобно расколотому зеркалу, отразился в каждом из его осколков. Но эти осколки — не просто части целого предмета, они оспаривают необходимость принадлежать целому, бунтуют против этого подчинения. И в этом неподчиненном подчинении — зерно абсурдизма живописи.

Но есть и другая проблема абсурда применительно к художественному изображению. Она относится к общей семиотической природе визуального знака, то есть его коммуникативной функции. Фотографическое изображение Р. Барт называл сообщением без кода [Barthes, 1961]. Художественное произведение или его репродукция в известной мере тоже являются сообщением без кода, коль скоро зритель с первого взгляда «считывает» его целиком аналогично тому, как он опознает предметы вне-художественной действительности. Однако далее включается механизм, направляющий это восприятие

в определенное русло в соответствии с «узнаванием» кода — стиля, эпохи, руки мастера и пр. Таким образом, изображение обладает парадоксальной двойственностью: независимо от степени «реалистичности» представленного художником, оно и принадлежит миру предметности, и лежит вне его. Этой двойственностью внутренняя противоречивость изображения как класса текстов, то есть системы означиваний, не ограничивается.

В изобразительном искусстве в большей мере, чем в литературе и музыке (как более абстрактных видах), типы отношения означающих к означаемым находятся между собой в тесной, почти амальгамированной связке. Так, иконические значения (по сходству/смежности с изображаемым предметом) впрямую соприкасаются с индексальными значениями (след руки мастера в живописи, подпись под композицией, сами материальные носители цвета). Иконические и индексальные знаки, в свою очередь, неотделимы от символических значений, переводящих изображение в план образности. Эта взаимопереходность означиваний есть острый спор материи и смыслов. Последние задают тип отношений между художественной практикой и внеположенной искусству реальностью. На уровне прагматики противоречия обнажают модальность произведения, передающую нарушенное ожидание зрителя. В игру включаются также и парадоксы человеческого зрения: с близкого расстояния возникает оптическое искажение «нормальной формы», воспринимаемое как ирония (на этом основаны гротеск и карикатура); замутненное зрение сеет туман и рождает чудовищ, вызывая страх; девиантное зрение со сдвинутого угла влечет за собой анаморфические изображения.

Значит ли все вышесказанное, что применительно к искусству можно говорить об абсурде без берегов, как когда-то говорилось о реализме? И да и нет. Очевидно, что бывают времена, когда общество позволяет энтропии, хаосу и подземным монстрам выползать на свет божий, и культура отчаянно пытается овладеть стихией, отразив ее в своем зазеркалье. Но очевидно и то, что исследовательская оптика — подобно возможностям самого́ человеческого зрения — фокусируясь на предмете исследования, способна вычленять фигуры из фона, отмечая характерные черты. Поэтому абсурд в живописи следует трактовать двояко — и как умозрительный конструкт аналитика, и как конструирующий субъектность последнего.



## Список литературы:

1 Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 444 с.

2 *Дёринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. Вып. VIII. С. 403–468.

3 *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб.: Академический проект, 1995. 472 с.

4 *Зенкин С.Н.* Семиотика культуры: Учебное пособие. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. 176 с.

5 *Злыднева Н.В.* Об одном классе «апофатических» изображений // Wiener Slawistischer Almanach. 2014. Band 73: Wie nicht sprechen...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kustdenken / Hrg. A.A. Hansen-Löve, T. Reuther. Verlag Otto Sagner, 2015. S. 425–447.

6 *Злыднева Н.В.* Синестезия как меченый атом // Проблемы синестезии и поэтика авангарда: Сборник статей / Ред.-сост. Н.В. Злыднева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 39–56.

7 *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 141–378.

8 *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

9 *Маяковский В.В.* А все-таки // *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1: 1912–1917 / Подгот. текста и прим. В.А. Катаняна. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 62.

10 Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. 224 с.

11 *Токарев Д.В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 333 с.

12 *Фуко М.* Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999. 143 с.

13 *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. 354 с.

14 *Barthes R.* Le message photographique // Communications. 1961. № 1. P. 127–138.

15 Dada Russo: L'avangardia fuori della Rivoluzione / A cura di M. Marzaduri. Bologna: Il cavaliere azzuro, 1984. 258 p.

## References:


1 *Absurd i vokrug: Sbornik statei* [Absurdity and Around: Collection of Articles], ed. O. Burenina. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2004. 444 s. (In Russian)

2 Döring-Smirnova I.R., Smirnov I.P. "Istoricheskii Avangard" s tochki zreniya ehvolyutsii khudozhestvennykh sistem ["Historical Avant-Garde" from the View Point of Art Systems Evolution]. *Russian Literature*, 1980, issue VIII, pp. 403–468. (In Russian)

3 Jaccard J.-Ph. *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Kharms and the End of Russian Avant-Garde], transl. from French. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995. 472 s. (In Russian)

4 Zenkin S.N. *Semiotika kul'tury: Uchebnoe posobie* [Semiotics of Culture: Textbook]. Moscow, Izd. dom Vysshei shkoly ehkonomiki Publ., 2023. 176 s. (In Russian)

5 Zlydneva N.V. Ob odnom klasse "apofaticheskikh" izobrazhenii [On a Type of 'Apophatic' Image]. *Wiener Slawistischer Almanach*. 2014. Band 73: Wie nicht sprechen...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kustdenken, hrg. A.A. Hansen-Löve, T. Reuther. Verlag Otto Sagner, 2015, s. 425–447. (In Russian)

6 Zlydneva N.V. Sinesteziya kak mechenyi atom [Synesthesia as a Labeled Atom]. *Problemy sinestezii i poehtika avangarda: Sbornik statei* [Problems of Synesthesia and the Poetics of the Avant-Garde: Collection of Articles], ed., comp. N.V. Zlydneva. Moscow, Gosudarstvennyi institut inskusstvoznaniya Publ., 2020, pp. 39–56. (In Russian)

7 Ivanov Vyach.Vs. Ehstetika Eisenshteina [Aesthetics of Eisenstein]. Ivanov Vyach.Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Vol. I: Znakovye sistemy. Kino. Poehtika [Sign Systems. Cinema. Poetics]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1995, pp. 141–378. (In Russian)

8 Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 s. (In Russian)

9 Mayakovsky V.V. A vse taki [And Yet]. Mayakovsky V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 13 t.* [Complete Works: In 13 vols.]. Vol 1: 1912–1917, text's prep., notes V.A. Katanyan. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, p. 62. (In Russian)

10 *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Lexicon of Terms of Moscow Conceptualism], comp., preface A. Monastyrsky. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 224 p. (In Russian)

11 Tokarev D.V. *Kurs na khudshee: Absurd kak kategoriya teksta u D. Kharmsa i S. Bekketa* [Heading to the Worst: Absurd as a Text Category in D. Kharms and S. Bekket]. Moscow, Novoe literaturnoe obozreniye Publ., 2002. 333 p. (In Russian)

12 Foucault M. *Ehto ne trubka* [This Is Not a Pipe], transl. from French I. Kulik. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 1999. 143 p. (In Russian)

13 Shklovsky V.B. *Energiya zabluzhdeniya. Kniga o syuzhete* [Energy of Delusion: Book about a Plot]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 354 p. (In Russian)

14 Barthes R. Le message photographique. *Communications*, 1961, no. 1, pp. 127–138.

15 *Dada Russo: L'avangardia fuori della Rivoluzione*, a cura di M. Marzaduri. Bologna, Il cavaliere azzuro, 1984. 258 p.

УДК 167; 168.522; 75
ББК 85.103(2)

**Швец Элина Григорьевна**
Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000–0003–1821–0586
ResearcherID: ACS-8171–2022
elina_shvets@mail.ru
**Ключевые слова:** И.К. Айвазовский, парусный флот, пароходы, технический прогресс, романтизм, художественный миф, ностальгия, XIX век, историческая память, морской пейзаж, индустриализация

Швец Элина Григорьевна

# Между парусом и паром: И.К. Айвазовский и создание мифа (как живопись сохранила образ парусного флота в эпоху технического прогресса)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-352-377

**Для цит.:** *Швец Э.Г.* Между парусом и паром: И.К. Айвазовский и создание мифа (как живопись сохранила образ парусного флота в эпоху технического прогресса) // Художественная культура. 2026. № 1. С. 352–377. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-352-377.

**For cit.:** Shvets E.G. Between Sail and Ferry: I.K. Aivazovsky and the Creation of a Myth (How Painting Preserved the Image of the Sailing Fleet in the Era of Technical Progress). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 352–377. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-352-377. (In Russian)

**Shvets Elina G.**
PhD (in Pedagogy), Associate Professor, Head of the History and Theory of Art Department, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000–0003–1821–0586
ResearcherID: ACS-8171–2022
elina_shvets@mail.ru
**Keywords:** I.K. Aivazovsky, sailing fleet, steamships, technological progress, Romanticism, artistic myth, nostalgia, 19th century, historical memory, seascape, industrialization

**Shvets Elina G.**

Between Sail and Ferry: I.K. Aivazovsky and the Creation of a Myth (How Painting Preserved the Image of the Sailing Fleet in the Era of Technical Progress)

**Аннотация.** Статья исследует влияние искусства на культурную память в период перехода от парусного флота к паровому судоходству в XIX веке. Посредством анализа живописных произведений Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900) в статье показано, как картины не просто документировали исторические перемены, но и романтизировали изображение парусов, противопоставляя их индустриальной эпохе кораблей с паровым двигателем. Акцент сделан на том, как художник, следуя традициям романтизма, превращал изображение морских сцен в символы уходящей эпохи, подчеркивая героизм и трагизм противостояния человека и стихии. В работе раскрывается, как произведения И.К. Айвазовского сформировали ностальгический образ парусников, закрепившийся в массовом сознании зрителя даже после их исчезновения. Искусство мариниста, изображавшего пароходы — символы новой эпохи, стало мостом между прошлым и будущим, сохранив парус не только как исторический факт, но и как источник вдохновения для поколений.

**Abstract.** The article explores the influence of art on cultural memory during the transition from sail to steam navigation in the 19th century. Through an analysis of Ivan Konstantinovich Aivazovsky's (1817–1900) works, the article demonstrates how painting not only documented historical changes but also romanticized sails, contrasting them with the industrial era of steamships. The focus is on how the artist, following Romantic traditions, transformed maritime scenes into symbols of a fading epoch, emphasizing the heroism and tragedy of humanity's struggle against the elements. The study reveals how I.K. Aivazovsky's works shaped a nostalgic image of sailing ships that endured in the public consciousness even after their disappearance. The art of the marine painter, who also depicted symbols of the new era — steamships, emerges as a bridge between past and future, allowing the sail to remain not just a historical fact but also a part of maritime mythology, inspiring generations of explorers and art enthusiasts.

## Введение

XIX век стал веком индустриализации и временем радикальных перемен. Парусные суда, прежде царившие на морских просторах, уступали место железным гигантам, движимым силой пара. Но даже в эпоху стремительного технического прогресса романтика парусов, их величавая красота и трагическая хрупкость продолжали волновать людей. Иван Константинович Айвазовский (1817–1900) в своих морских пейзажах (маринах) не просто запечатлел уходящую эпоху — он создал ее миф. Его полотна, наполненные драматизмом и поэзией, превратили парусный флот в символ борьбы человека со стихией, в метафору утраченного благородства былых морских сражений.

В первой половине XIX века в Европе начался технический переход. Этот период связан с внедрением машин и новых технологий. Промышленность переходила на паровые двигатели, фабричное производство вытесняло ручной труд. Транспорт развивался благодаря пароходам и железным дорогам. Армия и флот модернизировались с появлением нарезного оружия и броненосных кораблей [Золотарев, Козлов, 2004, с. 247].

Вторая половина 1850-х годов стала временем подготовки к неотложным преобразованиям в России. Неудачи в Крымской войне (1853–1856) обнажили слабость военной инфраструктуры империи, особенно на фоне западноевропейских держав, уже перешедших к промышленному производству техники и вооружений. Колоссальные материальные потери и глубокий кризис национального самосознания со всей очевидностью доказали: без немедленных радикальных реформ страна обречена на дальнейший упадок и утрату статуса великой державы.

Осознавая необходимость срочной модернизации, российское правительство в конце 1850-х годов приступило к масштабным реформам: перевооружению войск, замене парусного флота на паровой, улучшению системы снабжения. Эти меры заложили основу для глубоких военных и морских преобразований 1860–1870-х годов, ознаменовавших переход России к новой промышленной эпохе [см.: Золотарев, Козлов, 2004, с. 265].

Говоря о проблеме исследования, мы подчеркиваем, что к 1850-м годам Иван Константинович Айвазовский был главным художником флота, «живописц[ем] Морского штаба» [Айвазовский: Документы и материалы, 1967, с. 78]. И.К. Айвазовский дружил с руководителями Морского министерства, многие из них были героями легендарных сражений прежней эпохи парусного флота. После неудач России в Крымской войне важно было поднять в стране национальный дух, в том числе посредством культуры, искусства и СМИ. Нужно было создать объективные объединяющие символы для российского общества.

Ответом стала государственная политика, активно продвигавшая языком произведений искусства эксплуатацию нарративов о «золотых веках» российской истории и образы исторического величия страны. В сфере общественных практик это выразилось в последовательной актуализации героического прошлого, которое стало основой для формирования национальной идентичности и чувства гордости, а также в активной демонстрации технологических достижений, связанных с модернизацией и перевооружением страны. Парусный флот ассоциировался с былыми победами. Время Ф.Ф. Ушакова и П.С. Нахимова (до Крымской войны) казалось золотым веком, чиновники Морского министерства понимали это. Напротив, иллюстрации технических нововведений в произведениях искусства стали символом грядущих успехов России. Министерство стремилось поднять престиж флота, показав как его славное прошлое, так и современные достижения — несмотря на недавнее поражение в Крымской войне. Для этого требовались масштабные программы, например произведения литературы и картины художников, которые бы запечатлели величие уходящей эпохи парусного флота, сменяемого паровыми судами.

**Гипотеза исследования.** Неудачи в Крымской кампании сделали очевидной необходимость глубоких прогрессивных преобразований во всех областях социально-политического и экономического устройства России. После проведения военной реформы началось перевооружение армии и флота. Новые паровые корабли, призванные полностью перевооружить флот, еще только строились, а старые парусные фрегаты ассоциировались с недавними славными победами. Морское министерство, рассчитывая на силу искусства в деле подъема национального самосознания, активно заказывало И.К. Айвазовскому картины о героических победах русского *парусного* флота прошлого и картины с изображением новых современных пароходов. Хотя

прямого приказа «сохранять образ парусов» и «создать убедительный символ нового флота» не было, эти заказы, участившиеся после Крымской войны, фактически выполняли именно эту задачу.

Картины И.К. Айвазовского напоминали о величии флота в трудный момент и тем самым создавали героический миф о парусной эпохе и успешной модернизации. Этот миф помогал пережить поражение и поверить в будущее. Целью такого неформального «задания» было сохранение визуальной памяти, создание героического мифа и поддержание преемственности морских традиций в общественном сознании в эпоху технологических перемен.

Новизна исследования заключается в комплексном анализе двойственной роли И.К. Айвазовского как официального художника Морского министерства, который, с одной стороны, документально фиксировал современные ему технологические достижения (пароходы), а с другой — мифологизировал парусный флот, создавая художественный образ золотого века мореплавания.

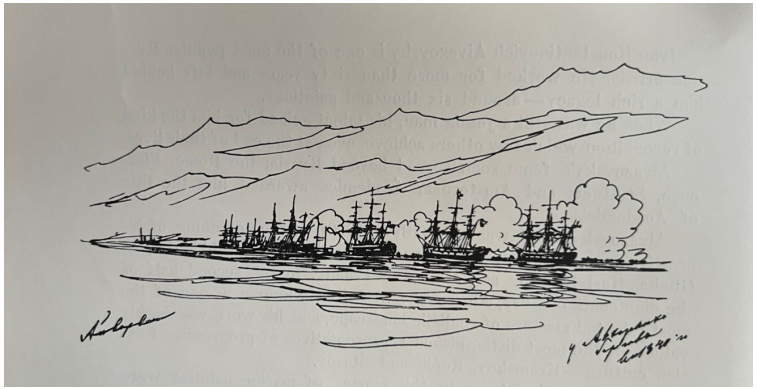
Историография об И.К. Айвазовском достаточно обширная, но о службе в Морском министерстве подробной и репрезентативной информации в монографиях о художнике не очень много. Авторы монографий пишут о причастности И.К. Айвазовского к Морскому министерству, не углубляясь в конкретные подробности взаимоотношений художника и институции [Новоуспенский, 1972; Пилипенко, 1980; Андреева, 2013]. Книга «Айвазовский: Документы и материалы» предоставляет исследователям ключевые первоисточники: письма, документы и воспоминания современников художника, — имеющие непреходящую исследовательскую ценность. [Айвазовский: Документы и материалы, 1967]. Е.А. Скоробогачева в исследовании об И.К. Айвазовском 2021 года не упускает из вида службу художника в военном ведомстве и приводит документы, касающиеся присвоений ему чинов и наград, подробно описывает его путешествия [Скоробогачева, 2021]. Каталог юбилейной выставки в Государственной Третьяковской галерее (Москва) и Государственном Русском музее (Санкт-Петербург) «Иван Айвазовский: К 200-летию со дня рождения» (2016) — это *самый полный современный альбом* с репродукциями, глубокими статьями ведущих российских искусствоведов (Г. Чурак, Е. Петрова и др.), хроникой жизни, документами [Иван Айвазовский: К 200-летию, 2016]. В спецвыпуске журнала «Третьяковская галерея» говорится о службе художника во благо Отечества [К 200-летию, 2017]. В альбоме 2022 года «Иван Айвазовский: Российский флот» в серии репродукций представлены произведения не только о парусном флоте, но и картины с изображением нового военного флота с паровыми двигателями. Для нашего небольшого исследования этот альбом является наиболее информативным, даже при отсутствии сопроводительного текста [Иван Айвазовский: Российский флот, 2022]. Для исследования об изображении парусников и пароходов И.К. Айвазовским мы обратились к литературе по истории и о технологическом развитии российского флота [Золотарев, Козлов, 2004; Широкорад, 2007].



## И.К. Айвазовский: участие в Крымской войне (1853–1856)

Художник И.К. Айвазовский всегда в стати и облике парусников видел особую красоту, мощь и героизм, его личные творческие предпочтения совпали с запросом времени. Стране были очень нужны зримые символы непобедимости, мощи и славы России. Морское ведомство не просто так заказывало картины художникам — это был своеобразный инструмент пропаганды, актуальный во все времена. Заказывая картины о славных страницах истории, министерство формировало и поддерживало мифологизацию узнаваемых линий и силуэтов парусного флота. Так искусство помогло пережить кризис, сохранив гордость за флот, обратившись к истории до-парового величия русского флота.

Именно тогда И.К. Айвазовский в сюжетах своих картин сосредоточился на славных страницах парусного прошлого в качестве психологической компенсации. Морское министерство, активно сотрудничая с И.К. Айвазовским и покупая его работы на исторические (парусные) темы, де-факто спонсировало и поддерживало создание живописного мифа о парусном флоте как о золотом веке российского мореплавания, тем самым выполняя задачу сохранения памяти о парусах в эпоху пара. Это был симбиоз государственной идеологии и творческой работы в рамках избранной темы художника. Его картины с изображением изогнутых линий рангоутов, сложных узоров такелажей, белоснежных или охристых парусов, наполненных ветром, представляли для художника источник эстетического переживания



**Ил. 1.** Айвазовский И.К. Зарисовка времени Крымской войны. Бумага, тушь. 148×210 см. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия
**Fig. 1.** Aivazovsky I.K. Sketch from the time of the Crimean War. Paper, India ink on paper. 148×210 cm. I.K. Aivazovsky Theodosia Art Gallery, Theodosia

**Ил. 2.** Айвазовский И.К. Морской бой. 1855. Холст, масло. 35×42 см. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко, Краснодар
**Fig. 2.** Aivazovsky I.K. The Sea Battle. 1855. Oil on canvas. 35×42 cm. F.A. Kovalenko Krasnodar Regional Art Museum, Krasnodar



и стали визуальной терапией для национального самосознания зрителей и заказчиков.

И.К. Айвазовский во время Крымской войны 1853–1856 годов активно участвовал в визуализации событий театра военных действий на Черном море, делал зарисовки и эскизы к будущим картинам о боевых действиях идущей войны.

О начале Крымской войны на Черноморском театре военных действий — картина-репортаж «Морской бой» 1855 года (Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко). В.Н. Пилипенко отмечает, что в русской эскадре были новые пароходы: «Пароходо-фрегат “Владимир” под командованием капитан-лейтенанта Г.И. Бутакова вблизи анатолийского побережья встретил и атаковал турецкий пароходо-фрегат “Перваз-Бахри”» [Пилипенко, 1980, с. 29]. После трехчасового преследования турецкий корабль, не выдержав губительного артиллерийского огня с «Владимира», спустил флаг. Плененный корабль был приведен на буксире в Севастополь и после ремонта вошел в состав русского флота под названием «Корнилов» [Пилипенко, 1980, с. 29].

Небольшое полотно «Морской бой» было создано спустя время и вслед событиям начала войны, а вот большая картина «Синопский бой 18 ноября 1853 года (Ночь после боя)» была написана И.К. Айвазовским после получения известий о победе, буквально в течение нескольких недель после самого сражения (18 ноября 1853 года). Командовал русской эскадрой давний друг И.К. Айвазовского вице-адмирал П.С. Нахимов. Создание картины по следам события свидетельствует о высокой профессиональной выучке, скорости работы художника и огромном патриотическом подъеме, вызванном известием о триумфе русского флота.

Сюжет представляет не сам момент боя, а его драматические последствия ночью. Композиция картины не является натурным планом события, она академически выверена и драматически насыщена деталями. На переднем плане изображено темное неспокойное море, освещенное отблесками пожаров. Видны обломки турецких кораблей, мачты, шлюпки с людьми (возможно, спасающимися). Центральный план, главный фокус изображения — гигантский столб пламени и дыма, поднимающийся от взорвавшегося турецкого флагманского

**Ил. 3.** Айвазовский И.К. Синопский бой 18 ноября 1853 года (Ночь после боя). 1853. Холст, масло. 220×331 см. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург
**Fig. 3.** Aivazovsky I.K. The Battle of Sinop on November 18, 1853 (Night after the Battle). 1853. Oil on canvas. 220×331 cm. The Central Naval Museum, St. Petersburg

корабля. Этот пожар доминирует над всем пейзажем, освещая клубы дыма и море зловещим багрово-оранжевым светом.

И наконец, задний план изображает справа, в дыму, очертания горящей турецкой эскадры и берега Синопской бухты с объятым огнем городом. Слева, на фоне более темного неба и моря, силуэтами выделяются неповрежденные русские линейные парусные корабли, спокойно стоящие на якорях. Их стройные мачты и паруса контрастируют с хаосом разрушения на правой стороне изображения.

В колорите картины И.К. Айвазовский использует свой излюбленный романтический прием — контраст тьмы и света. Глубокие сине-черные тона ночного моря и неба противопоставлены ослепительному, почти апокалиптическому свету огромного пожара. Оттенки красного, оранжевого и желтого создают ощущение жара и разрушения. Серебристый лунный свет едва пробивается сквозь дым слева, подчеркивая мощь русского флота. Картина передает настроение грандиозного разрушения и торжества победы одновременно. Это не батальная сцена в динамике, а эпическое, почти



мифологизированное изображение *последствий* разгрома. При этом русские корабли показаны как символы незыблемости и порядка. Очевидно, что романтизированный образ у И.К. Айвазовского имел расхождения с реальностью (которая была ужасна: горящий город, гибель сотен турок [см.: Тарле, 2005]). Картина — прекрасный пример мастерства И.К. Айвазовского в передаче морской стихии и создании световых эффектов. Художник представляет динамику морской воды, прозрачность волн на переднем плане, изображает иллюзию пожара, игру отражений в воде — все это демонстрирует его особый почерк мариниста.

Картина имела ярко звучащее политическое значение. Живописное полотно стало патриотическим манифестом начала Крымской войны. Визуальный нарратив картины прославлял первую крупную победу России в начавшейся войне и талант адмирала П.С. Нахимова. И.К. Айвазовский, будучи официальным художником Главного Морского штаба, идеально выполнил эту пропагандистскую задачу языком изобразительного искусства.

Конечно, И.К. Айвазовский, как мастер романтизма, изобразил событие не документально, а эмоционально и символически. Он акцентировал внимание на мощи русского оружия и рисунке непобедимых русских кораблей, возвышающихся над хаосом. Изображение апокалиптического пожара — это символ полного уничтожения турецкой эскадры. Картина запечатлела исторический момент — последний триумф русского парусного флота [*см. о значении сражения:* Тарле, 2005, с. 80–83]. Важно помнить, что триумф Синопа вскоре обернулся трагедией. Вступление в войну Англии и Франции с их современными *паровыми* флотами показало уязвимость парусных гигантов, так величественно изображенных И.К. Айвазовским.

В том же 1853 году художник пишет еще одну картину — «Синопский бой» (Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург) — изображение первого, дневного, этапа морского сражения. Работа над картиной могла начаться почти одновременно с полотном «Синопский бой 18 ноября 1853 года (Ночь после боя)», но ее завершение и представление публике произошли после главного варианта, демонстрирующего апофеоз победы.

И.К. Айвазовский в полотне «Синопский бой» запечатлел не финальный аккорд, а самый рассвет легендарного сражения. Художник

**Ил. 4.** Айвазовский И.К. Синопский бой. 1853. Холст, масло. 220×400 см. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург
**Fig. 4.** Aivazovsky I.K. The Battle of Sinop. 1853. Oil on canvas. 220×400 cm. The Central Naval Museum, St. Petersburg

сочетает документальную точность с романтической патетикой. Картина не просто фиксирует событие, но передает эмоциональный накал сражения через работу со светом и изображение иллюзии движения кораблей. Выбор рассвета как метафоры начала победы подчеркивает историческую значимость момента.

Мастер сознательно обращается к светлой, утренней палитре — первые лучи солнца озаряют бухту, словно предвосхищая грядущий триумф. Однако это сияние уже омрачено: полнеба затянули тяжелые дождевые тучи, зловещий символ надвигающейся бури. Здесь в лучших традициях классической живописи И.К. Айвазовский являет глубокое единство природной стихии и человеческой истории. Сама атмосфера — тревожное небо, волнующееся море — словно безмолвно вещает зрителю: через мгновения эта гладь станет ареной жестокого противостояния. И все же чистое сияние утреннего света



недвусмысленно пророчит: вихрь битвы разрешится славной победой русского оружия.

Расположение противников на картине красноречиво: алые вымпелы с полумесяцами Османской империи отмечают турецко-египетский корабль, строй русских кораблей отмечен величавыми бело-синими Андреевскими стягами. На переднем плане — один из османских фрегатов, уже охваченный дымом и обреченно кренящийся. Эта деталь, словно первая капля крови в грядущем потопе, свидетельствует: русская эскадра уже вступила в бой, нанося точные удары задолго до кульминации сражения.

Цветовая гамма картины выдержана в сдержанных, холодных тонах. Примечательно, что И.К. Айвазовский в этом произведении сознательно отступает от своего канона: могучая стихия моря, обычно царящая на его полотнах, здесь уступила первенство грандиозному театру небес. Именно небо с его дихотомией света и грозовой тьмы становится главным провидцем и вестником: его сумрачные тучи — словно сама Судьба, нависшая над турецким флотом, предрекая ему неминуемое поражение под сенью русского флага.

И.К. Айвазовский во время военной кампании не только писал батальные сцены («Синопский бой», «Морской бой»), но и создавал пронзительные картины, показывающие героизм защитников города («Осада Севастополя», 1859, Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия; «Малахов курган», не сохранилась). Его пребывание в Крыму во время войны было фактически командировкой от Морского ведомства для документации событий и поддержки духа войск своими картинами. Он делал зарисовки осажденного города, фортов и инженерных сооружений русской армии.

И, как мы предполагаем, именно там, общаясь с адмиралом П.С. Нахимовым, с руководством штаба обороны Севастополя, художник наблюдал глубокие проблемы русской армии и военного флота. У противников (Турции, Великобритании и Франции) был значительный перевес в паровых линейных кораблях и фрегатах, тогда как русский флот к 1853 году оставался преимущественно парусным [Тарле, 2005, с. 78]. В то время как Великобритания и Франция имели значительное количество мощных паровых линейных кораблей и фрегатов (винтовых и колесных), Россия располагала лишь единичными паровыми судами, в основном малыми и неспособными противостоять

эскадрам союзников. Парусные корабли были беспомощны против паровых в маневренности, особенно в штиль или против ветра [Тарле, 2005, с. 79]. Союзники массово применяли нарезные пушки (большая дальность, точность, разрушительная сила), в то время как русская эскадра в Синопе и на других театрах использовала в основном гладкоствольные орудия (в 2–4 раза меньшая дальность эффективной стрельбы). У русской армии были проблемы со снабжением, базированием войск, ремонтом, системой управления флотом [Тарле, 2005, с. 279].

После Синопского сражения (18 (30) ноября 1853 года) Черноморский флот, лишенный достаточного количества паровых линейных кораблей, оказался заперт в Севастопольской бухте превосходящим паровым флотом союзников. Главной задачей Черноморского флота стала оборона Севастополя с суши (затопление кораблей для преграды входа в бухту, моряки и пушки были перемещены на бастионы). Активные действия на море были крайне ограничены и рискованны [Тарле, 2005, с. 257]. Е.В. Тарле описывает это как трагическую необходимость и признание невозможности борьбы в открытом море [Тарле, 2005, с. 30].

Е.А. Скоробогачева пишет в монографии о художнике: «В нескольких своих произведениях Иван Айвазовский обратился к обороне Севастополя: “Осада Севастополя” [Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Феодосия. — *Э.Ш.*], “Переход русских войск на Северную сторону” [1854, Феодосийская картинная галерея имени Айвазовского, Феодосия. — *Э.Ш.*], “Бомбардирование Севастополя” [сохранилась авторская копия 1874 года, Музей Черноморского флота в г. Севастополь. — *Э.Ш.*], “Взятие Севастополя” [1855, Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия. — *Э.Ш.*], а 30 апреля 1854 года здесь, в охваченном войной городе, маринист открыл персональную выставку батальных полотен» [Скоробогачева, 2022, с. 145].

Также на выставке картин И.К. Айвазовского были представлены два вида Синопской битвы, два вида боя «Перваз-Бахри» с «Владимиром» и вход «Владимира» с «Перваз-Бахри» в Севастополь. [Пилипенко, 1980, с. 29]. «Героический осажденный город горячо откликнулся на его выставку: с утра до темноты залы были полны солдатами, матросами, горожанами, которые, обсуждая полотна знаменитого мариниста,

**Ил. 5.** Айвазовский И.К. Морской бой. 1855. Холст, масло. 121×191 см. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия
**Fig. 5.** Aivazovsky I.K. The Sea Battle. 1855. Oil on canvas. 121×191 cm. I.K. Aivazovsky Theodosia Art Gallery, Theodosia

с гордостью говорили о силе России и ее морских победах. Эта выставка поднимала их дух, давала особый настрой и стойкость, необходимые среди жестокости войны» [Скоробогачева, 2022, с. 145].

Примечательно, что даже в разгар военных неудач и горьких поражений России И.К. Айвазовский сознательно избирал для создания сюжетов картин на выставки исключительно триумфы русского оружия. В этом проявилась не только его любовь к Отечеству, но и убежденность в силе искусства как источника духовной стойкости для нации в тяжкий час испытаний. Художник в 1855 году пишет картину об историческом Наваринском сражении 1827 года (Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия) — уникальном эпизоде, когда флоты России, Англии и Франции совместно разгромили османов, защищая независимость Греции. И.К. Айвазовский увековечил в этой картине флагман *«Азов»* — корабль, с которым были связаны первые шаги будущих адмиралов П.С. Нахимова и В.А. Корнилова. Художник посредством динамики композиции поднимается над конкретикой баталии, создавая

универсальный образ героического противостояния мощи природы и неистребимости человеческого духа. Картина остается одним из самых эмоционально ярких и технически совершенных произведений И.К. Айвазовского на военно-морскую тему. Она создана в разгар Крымской войны, в год героической обороны Севастополя. Сюжет, вероятно, был вдохновлен реальными ночными боями на Черном море, в которых участвовал пароходо-фрегат «Императрица Мария» под командованием адмирала П.С. Нахимова.

После окончания Крымской войны Морское министерство в лице чиновников ученого комитета и Исторической части часто заказывало И.К. Айвазовскому картины на темы исторических морских побед России. Эти былые победы были достигнуты, в том числе, парусным флотом и великими флотоводцами. Для художника писать о Чесме, Наварине, Синопе — значит писать о парусах. Картины о *прошлых* победах должны были силой искусства врачевать раны настоящего, времени политических и военных издержек послевоенного периода, когда парусные корабли явно уступали паровым броненосцам противника [Золотарев, Козлов, 2004, с. 415]. Создавая образы непокоренного мужества — будь то легендарная оборона Севастополя или стойкость защитников Петропавловска-Камчатского, — он дарил соотечественникам нечто более важное, чем суровая правда о тактических поражениях: веру в несокрушимость духа России.

Картина «Оборона Петропавловска-Камчатского» (1854, Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург) посвящена малоизвестному, но важному эпизоду Крымской войны — успешной обороне русского гарнизона от англо-французской эскадры в августе 1854 года. В ходе Крымской войны союзники (Великобритания и Франция) атаковали Петропавловск-Камчатский — удаленный, но стратегически важный порт. Несмотря на численное превосходство противника, русские войска под командованием генерал-майора В.С. Завойко отразили штурм, потопив несколько вражеских кораблей и тем самым заставив уйти англо-французскую эскадру. И.К. Айвазовский создал картину на основе донесений и эскизов участников событий на Камчатке [см.: Королев, 2004, с. 72].

Художник изображает кульминацию боя — контратаку русских батарей и ополченцев против высаживающегося десанта. В центре — русская береговая батарея, ведущая огонь по вражеским кораблям из

**Ил. 6.** Айвазовский И.К. Оборона Петропавловска-Камчатского. 1854. Холст, масло. 224×354 см. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург
**Fig. 6.** Aivazovsky I.K. The Defense of Petropavlovsk-Kamchatsky. 1854. Oil on canvas. 224×354 cm. The Central Naval Museum, St. Petersburg

пушек, снятых с кораблей. На переднем плане — фигуры защитников, облик которых подчеркивает их решимость и уверенность в победе. «Оборона Петропавловска» — это патриотичное, но лишенное ложной героики и патетики полотно. И.К. Айвазовский динамичным рисунком образов передает напряжение боя, выделяя роль простых солдат и матросов в победе. Работа дополняет галерею его морских сражений, демонстрируя интерес к «негромким» подвигам русской армии. Сегодня картина — важный исторический документ и пример батально-исторического жанра в творчестве И.К. Айвазовского.

## И.К. Айвазовский и «последние парусники» (художественное осмысление)

И.К. Айвазовский был современником и свидетелем эпохи технологической революции и внимательным наблюдателем перехода к паровому судоходству с середины XIX века. Его долгая творческая

жизнь позволила ему запечатлеть как расцвет, так и закат парусной эпохи.

Изображая парусники в период их ухода, И.К. Айвазовский не показывал их устаревшими или жалкими. Он продолжал поэтизировать и героизировать их, превращая в вечные символы морской мощи и красоты.

Паровое судоходство стало одним из столпов промышленной революции, кардинально изменив мировую торговлю, миграцию, военную стратегию и представление о времени и пространстве. Переход от зависимости от ветра к контролируемой силе пара означал не просто технологический скачок, а настоящую транспортную революцию. Пар дал скорость и маневренность, сталь и мощные орудия — защиту и ударную силу [Золотарев, Козлов, 2004, с. 415].

С 1855 года руководство флотом и Морским министерством было возложено на великого князя Константина Николаевича; а такие выдающиеся деятели, как граф Федор Петрович Литке, заложили научные и организационные основы для реформ. Труды Ф.П. Литке по географии и океанографии, его деятельность на посту президента Академии наук позволили России эффективно провести модернизацию флота, включая переход от парусного к паровому судостроению после Крымской войны [Шершов, 1994, с. 359]. И.К. *Айвазовский, благодаря своему статусу при Морском штабе, был хорошо знаком и имел доступ к самым влиятельным фигурам флота, включая Ф.П. Литке* [Барсамов, 1953, с. 190]. Близкое знакомство с ним и другими ключевыми деятелями флота помогало художнику понять, в чем состоял процесс модернизации российского флота. Это знание позволяло ему не просто фиксировать морские сражения, но и пророчески изображать в своих работах будущее военно-морских сил России — мощные паровые суда, которые вскоре заменят устаревшие парусники.

Тем не менее, несмотря на практическое устаревание, парусники оставались символом морской романтики, героизма, единения человека со стихией, вызывая ностальгию у современников. Изображая реалии времени — паровые корабли, художник противопоставляет им уходящий парусный флот. В послевоенной картине 1858 года «Русский и французский фрегаты» (Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург) фрегат русского флота находится рядом с расположенным на первом плане французским фрегатом. На одной линии с русским

**Ил. 7.** Айвазовский И.К. Русский и французский фрегаты. 1858. Холст, масло. 58×80 см. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург
**Fig. 7.** Aivazovsky I.K. Russian and French Frigates. 1858. Oil on canvas. 58×80 cm. The Central Naval Museum, St. Petersburg

фрегатом изображен паро-фрегат. Французский парусный фрегат олицетворяет уходящую эпоху морского господства, в то время как русские фрегат и паро-фрегат воплощают перевооружение российского флота и стремительный прогресс — дерзкие амбиции империи и ее решительный переход к технологиям будущего.

И.К. Айвазовский, мастер романтических марин, здесь фиксирует исторический перелом: его кисть запечатлевает не просто два корабля, а две философии мореплавания. Парус — это прошлое, искусство покорения стихии. Пар — это будущее, где побеждает не ветер, а инженерная мысль. Россия делает выбор в пользу прогресса, и художник, вопреки своей любви к классическим парусным судам, признает: эра пара неизбежна.

Несмотря на преимущества, технический переход был неоднозначен, парусники долго сохраняли романтический ореол. Моряки часто не доверяли «дымным горшкам». Однако экономическая и военная эффективность пара была неоспорима. И.К. Айвазовский сознательно

**Ил. 8.** Айвазовский И.К. Черноморский флот в Феодосии. 1890. Холст, масло. 53×107 см. Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия
**Fig. 8.** Aivazovsky I.K. The Black Sea Fleet in Theodosia. 1890. Oil on canvas. 53×107 cm. I.K. Aivazovsky Theodosia Art Gallery, Theodosia

идеализировал образ парусника, противопоставляя его прозаическим дымящим пароходам. Его парусники — это символы чистого морского духа, героизма и романтики, уходящие в прошлое.

Изображая парусники в штормах, И.К. Айвазовский акцентировал не столько технические детали судна (которые и так устаревали), сколько драматическое взаимодействие человека (воплощенного в корабле) с могучей, неукротимой стихией, что придавало сюжетам вневременную ценность.

Творчество И.К. Айвазовского — «последний луч» романтизма. Его настойчивое обращение к парусникам на фоне их исчезновения можно рассматривать как последний великий гимн романтической эпохе в морской живописи, символом которой был именно парусный корабль.

И.К. Айвазовский, будучи свидетелем технологической революции на море, использовал образ парусника не просто как объект изображения, а как мощный символ уходящей великой эпохи мореплавания. Его поздние картины с парусниками — это не документальная фиксация упадка, а возвышенный, драматический и ностальгический памятник целой эре, созданный кистью последнего великого мариниста эпохи паруса. Он увековечил их не в доках на сломе, а в момент их

**Ил. 9.** Айвазовский И.К. Флот в виду Севастополя. 1890. Холст, масло. 71×124 см. Тюменский областной музей изобразительных искусств, Тюмень
**Fig. 9.** Aivazovsky I.K. The Fleet in View of Sevastopol. 1890. Oil on canvas. 71×124 cm. Tyumen Regional Museum of Fine Arts, Tyumen

высшей славы — в борьбе и единении с морем. Художник закрепил образ парусника не как устаревшего транспортного средства, а как символа свободы, отваги, красоты и гармонии с природой — миф, который эксплуатируется в литературе, кино, рекламе по сей день.

Главная задача полотна — вызвать чувство гордости за славное прошлое флота, сохранить память о подвигах моряков парусной эпохи и напомнить нынешним служивым людям, что дух отваги, чести и мастерства, взращенный под парусами, есть нерушимое основание флота настоящего и будущего.

Художник в своих картинах сформировал коллективное представление для миллионов людей, никогда не видевших настоящих парусных линейных кораблей в море или кораблей эпохи парового двигателя, тоже навсегда канувших в историю. На картине И.К. Айвазовского «Флот в виду Севастополя» (Тюменский областной музей изобразительных искусств) 1890 года изображены пароходы, идущие кильватерной колонной. На дальнем фоне представлен Севастополь в романтической дымке как символ новой эпохи могущества России.

Именно полотна И.К. Айвазовского отразили переходную эпоху между парусом и паром.

Картины мастера стали визуальными историческими документами своего времени. Несмотря на всю свою романтическую природу, благодаря относительно точному изображению деталей кораблей, его работы являются ценным источником для изучения истории флота. Он не просто документировал «портреты» кораблей, а создавал им поэтические памятники. Показательна «Буря на море» (1850, Национальная галерея Армении, Ереван) — драма борьбы со стихией, где парусник — символ уходящей эпохи. Поздние живописные полотна, вроде «Кораблекрушения» (1876, Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия), — уже прощание, почти элегия уходящему парусному флоту.

## Заключение

И.К. Айвазовский написал десятки картин, изображающих ключевые морские сражения русского флота, рассказать обо всех невозможно в рамках одной статьи. Затронуты и проанализированы только те произведения художника, которые позволяют проиллюстрировать текст этого небольшого исследования.

В заключение отрадно писать о торжестве феномена искусства над временем в эпоху, когда пар и сталь безжалостно вытесняли дерево и ветер. Иван Константинович Айвазовский обратился к уходящему миру парусов, возведя его в ранг вечного героического мифа. Художник-маринист писал картины, изображающие эскадры парусных кораблей Императорского флота во всем их грозном изяществе и силе, представляя их в момент плавания, озаренные светом заходящего солнца или восходящей луны, подчеркивая историческую значимость сего уходящего, но незабвенного периода морской мощи России. Для отражения духа времени художник иногда включал изображение на дальнем плане очертаний современных броненосных судов, дабы зритель мог увидеть перспективу развития русского флота и преемственность эпох.

И.К. Айвазовский не был простым летописцем, он был мифотворцем. Его знаменитые бури («Девятый вал», 1850, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Волна» (1889, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) — это не только изображение моря, это эпические битвы, где хрупкий парусник и отважные моряки противостоят слепой мощи океана. В этой борьбе — величие человеческого духа. Пароход, уверенно рассекающий волны, не вызывал бы такого трепета и восхищения.

В эпоху, когда парусники стремительно исчезали с морских горизонтов, И.К. Айвазовский «останавливал» их в моменты наивысшей славы и красоты на своих полотнах. Его работы стали визуальными капсулами времени, сохранившими не просто облик, а дух парусной эпохи. Многие его поздние картины с парусниками (например, «Кораблекрушение», 1843, Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского, Феодосия), «Буря» (1857, Государственная Третьяковская галерея, Москва) показывают корабли в момент предельного напряжения и борьбы со стихией. Это можно трактовать как метафору уходящей эпохи, ее последнего, отчаянного, но величественного противостояния силам природы и прогресса.

Поздние работы И.К. Айвазовского с парусными судами воспринимаются как своеобразный визуальный реквием по эпохе паруса. Он создавал им вечные, вневременные памятники, запечатлевая их величие и трагическую красоту в последний момент перед исчезновением с морских просторов.

Когда последние великие парусники ушли со службы, а в 1950-е годы перестали строить пароходы, живопись И.К. Айвазовского стала одним из главных хранителей их зримого образа. Она стала для зрителя тем самым мостом «между парусом и паром», где парус — не проигравший прошлое, а вечный победитель в царстве красоты и человеческого воображения. И сегодня, глядя на его полотна, мы видим парусную эпоху его глазами — глазами художника-мифотворца, спасшего романтику ветра и холста от забвения в век пара и стали. Художник показал, что технический прогресс не властен над красотой и человеческим духом, запечатленными в прекрасных образах парусного флота. Благодаря И.К. Айвазовскому величественные парусники и первые военные пароходы / паро-фрегаты не канули в Лету вместе с эпохой, а навсегда остались плыть в лунном свете, бороться с девятым валом и отражаться в спокойной глади Черного моря.

## Список литературы:


1. Айвазовский: Документы и материалы / Сост. М.С. Саргсян, Г.Г. Арутюнян, Г.М. Шатирян; под ред. З.Г. Башинджагяна. Ереван: Айастан, 1967. 437 с.
2. *Андреева Ю.И.* Айвазовский. М.: Вече, 2013. 382 с.
3. *Барсамов Н.С.* Иван Константинович Айвазовский. Симферополь: Крымиздат, 1953. 270 с.
4. *Золотарев В.А., Козлов И.А.* Три столетия Российского флота: XIX — начало XX века. М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2004. 688 с.
5. Иван Айвазовский: К 200-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. 368 с.
6. Иван Айвазовский: Российский флот / Сост. А. Астахов. М.: Воскресный день, 2022. 62 с.
7. К 200-летию со дня рождения И.К. Айвазовского // Третьяковская галерея. 2017. № 1 (54). 124 с. URL: https://www.tg-m.ru/img/mag/2017/1/pdf_01_2017_54.pdf (дата обращения 06.05.2025).
8. *Королев В.С.* Флагманский живописец российского Военно-морского флота // Военно-исторический журнал. 2004. № 2. С. 70–74.
9. *Новоуспенский Н.Н.* Айвазовский. Л.: Аврора, 1972.170 с.
10. *Пилипенко В.Н.* И.К. Айвазовский, 1817–1900. Л.: Художник, 1980. 67 с.
11. *Скоробогачева Е.А.* Айвазовский. М.: Молодая гвардия, 2021. 334 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1878).
12. *Тарле Е.В.* Крымская война: В 2 т. Т. 1. М.: АСТ, 2005. 607 с.
13. *Шершов А.П.* История военного кораблестроения: С древнейших времен и до наших: дней. СПб.: Полигон, 1994. 359 с.
14. *Широкорад А.Б.* 200 лет парусного флота России / Под ред. А.Б. Васильева. 2-е изд. М.: Вече, 2007. 448 с.


## References:


1. *Aivazovskii: Dokumenty i materialy* [Aivazovsky: Documents and Materials], comp. M.S. Sargsyan, G.G. Arutyunyan, G.M. Shatiryan, under ed. Z.G. Bashindzhanyan. Erevan, Aiastan Publ., 1967. 437 p. (In Russian)
2. Andreyeva Yu.I. *Aivazovskii* [Aivazovsky]. Moscow, Veche Publ., 2013. 382 p. (In Russian)
3. Barsamov N.S. *Ivan Konstantinovich Aivazovskii* [Ivan Konstantinovich Aivazovsky]. Simferopol, Krymizdat Publ., 1953. 270 p. (In Russian)
4. Zolotarev V.A., Kozlov I.A. *Tri stoletiya Rossiiskogo flota: XIX — nachalo XX veka* [Three Centuries of the Russian Navy: 19th — Early 20th Century]. Moscow, AST Publ.; St. Petersburg, Poligon Publ., 2004. 688 p. (In Russian)
5. *Ivan Aivazovskii: K 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [Ivan Aivazovsky: On the 200th Anniversary of His Birth]. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2016. 368 p. (In Russian)
6. *Ivan Aivazovskii: Rossiiskii flot* [Ivan Aiyvazovsky: Russian Fleet], comp. A Astakhov. Moscow, Voskresnyi den' Publ., 2022. 62 p. (In Russian)
7. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya I.K. Aivazovskogo [On the 200th Anniversary of the Birth of I.K. Aivazovsky]. *Tret'yakovskaya galereya*, 2017, no. 1 (54). 124 p. Available at: https://www.tg-m.ru/img/mag/2017/1/pdf_01_2017_54.pdf (accessed 06.05.2025). (In Russian)
8. Korolev V.S. Flagmanskii zhivopisets rossiiskogo Voenno-morskogo flota [Flagship Painter of the Russian Navy]. *Voyenno-istoricheskii zhurnal*, 2004, no. 2, pp. 70–74. (In Russian)
9. Novouspensky N.N. *Aivazovskii* [Aivazovsky]. Leningrad, Avrora Publ., 1972. 170 p. (In Russian)
10. Pilipenko V.N. *I.K. Aivazovsky, 1817–1900* [I.K. Aivazovsky, 1817–1900]. Leningrad, Khudozhnik Publ., 1980. 67 p. (In Russian)
11. Skorobogacheva E.A. *Aivazovskii* [Aivazovsky]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2021. 334 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudei, vyp. 1878 [The Life of Remarkable Persons, issue 1878]). (In Russian)
12. Tarle E.V. *Krymskaya voina: V 2 t.* [*The Crimean War: In 2 vols.*]. Vol. 1. Moscow, AST Publ., 2005. 607 p. (In Russian)
13. Shershov A.P. *Istoriya voennogo korablestroeniya: S drevneishikh vremen i do nashikh dnei* [History of Military Shipbuilding: From Ancient Times to the Present Day]. St. Petersburg, Poligon Publ., 1994. 359 p.(In Russian)
14. Shirokorad A.B. *200 let parusnogo flota Rossii* [200 Years of the Russian Sailing Fleet], ed. A.B. Vasilyev. Moscow, Veche Publ., 2007. 448 p. (In Russian)

УДК 792.8
ББК 85.335.423

**Кондратова Полина Андреевна**
Аспирант, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
ORCID ID: 0009–0002–5346–4987
pollykondratova960@mail.ru
**Ключевые слова:** Дж. Ноймайер, Страсти по Матфею, пассионы И.С. Баха, христианские сюжеты, хореографическое воплощение Евангелия

Кондратова Полина Андреевна

# «Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-378-397

**Для цит.:** *Кондратова П.А.* «Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха // Художественная культура. 2026. № 1. С. 378–397. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-378-397.

**For cit.:** Kondratova P.A. *St Matthew Passion* by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 378–397. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-378-397. (In Russian)

**Kondratova Polina A.**
PhD Student, Department of Ballet Studies, A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0009–0002–5346–4987
pollykondratova960@mail.ru
**Keywords:** J. Neumeier, St Matthew Passion, J.S. Bach's oratorio, Passion, choreographic embodiment of the Gospel

**Kondratova Polina A.**

*St Matthew Passion* by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio

**Аннотация.** «Страсти по Матфею» (1981) — одно из самых важных и знаковых творений Джона Ноймайера, представляющее собой ожившую фреску новозаветной истории. В данной статье предпринята попытка выявить характер хореографической интерпретации трехчасового пассиона Иоганна Себастьяна Баха в постановке немецкого хореографа. Согласно концепции спектакля, события Страстной недели переплетались с современностью: в одной вселенной существовали и действующие лица Евангелия, и свидетели, наблюдавшие за происходящим сквозь тысячелетия. Одинаковые костюмы и выстроенное в два яруса сценическое пространство отвечали задумке автора. В поисках способов воплощения евангельского сюжета хореограф прибегал как к конкретной иллюстрации определенных сцен, так и к образным метафорам, нашедшим свое отражение в действенном танце. Хореография была наполнена символами и говорящими жестами, несшими особую смысловую нагрузку. А благодаря сложной корреляции между несколькими пластами — хореографией, музыкой и либретто Пикандера — характеры героев раскрывались более подробно, с психологических позиций, а повествование становилось насыщеннее и драматичнее. «Страсти» Дж. Ноймайера — многослойное полотно, требующее детального рассмотрения.



**Abstract.** *St Matthew Passion* (1981) is one of John Neumeier's most important and iconic works representing a 'living' fresco of the New Testament story. In this article, the author attempts to explore the choreographic interpretation of Johann Sebastian Bach's three-hour Passion as realized by the German choreographer. According to the concept of the ballet, the events of Holy Week are intertwined with contemporary life: both the characters from the Gospel and witnesses who have watched the course of history through the millennia coexist in the same universe. The identical costumes and the two-tiered stage space correspond to the author's vision. In his search for the ways to depict the Gospel story, the choreographer employed both specific illustrations of certain scenes and metaphors that were reflected in the ballet d'action. The choreography is filled with symbols and expressive gestures that carry significant meaning. Thanks to the complex interplay between several layers — the choreography, the music, and Picander's libretto — the characters are revealed in greater detail from a psychological perspective, and the narrative becomes more intense and dramatic. J. Neumeier's *St Matthew Passion* is a multi-layered work that requires detailed consideration.

## Введение

Гамбургский балет под руководством Джона Ноймайера (John Neumeier, род. 1939) обогатился значительным количеством спектаклей, различающихся по жанрам, музыкальному подбору и темам. Важную часть репертуара, наравне с редакциями классического наследия, авторскими концепциями, танцсимфониями, составили постановки «духовного» содержания. Ранее ни один балетмейстер не обращался к религиозной тематике в таком масштабе, как Дж. Ноймайер. «В его лице, убежденного христианина, танцовщика и хореографа, мы видим художника, который способен убедительно сочетать силу своей веры с театром, — причем самым успешным образом» [Hughes, 2004, s. 14].

Впервые хореограф воплотил на сцене библейский сюжет еще будучи студентом Маркетт-Университета в своем родном городе Милуоки (США), где по инициативе профессора колледжа, священника-иезуита Дж. Уолша инсценировал «Игры Ковентри» (Ludus Coventriae, 1961), выступив в качестве хореографа, художника по костюмам и исполнителя нескольких ролей. Серия средневековых религиозных пьес послужила почвой для дальнейших постановок уже зрелого периода творчества: «Тишина» (Die Stille, 1975), «Легенда об Иосифе» (Josephs Legende, 1977), «Страсти по Матфею» (Matthäus-Passion, 1981), «Магнификат» (Magnificat, 1987), «Реквием» (Requiem, 1991), «Мессия» (Messias, 1999), «Рождественская оратория» (Christmas Oratorio, 2007, 2013), Dona Nobis Pacem (2022).

Особое место в перечисленном ряду заняли «Страсти по Матфею» на музыку Иоганна Себастьяна Баха, воплощенные в полном объеме и ставшие одним из самых важных и знаковых произведений хореографа. Ни один спектакль прежде не требовал столько концентрации, отдачи и невероятной интенсивности репетиций и сотрудничества с артистами. На протяжении практически четверти века хореограф был одним из исполнителей роли Христа, выступая «одновременно и творцом, и творением» [Neumeier, 1983, s. 82].

Его предшественники уже использовали музыку «Страстей по Матфею» И.С. Баха, однако фрагментарно — Дж. Баланчин в балете «Распятие Христа» (The Crucifixion of Christ, 1943) и один из пионеров современного танца Ч. Вейдман в своих «Страстях по Матфею» (St. Matthew Passion, 1973). Ноймайер, в свою очередь, инсценировал трехчасовой пассион без единой купюры. Его идею с энтузиазмом поддержал музыкальный руководитель Гамбургской церкви Святого Михаила Г. Йена. Он воспринял «весь балетный спектакль как утверждение и усиление музыки [Баха. — *П.К.*]» [Günter, 2016, s. 18]. 25 августа 1980 года началась репетиционная работа. За короткий срок, практически за два с половиной месяца, сначала в качестве эксперимента хореограф создал сокращенную версию под названием «Эскизы к “Страстям по Матфею”», которая была исполнена 13 ноября этого же года в церкви Святого Михаила. До показа данная задумка вызвала бурные споры, сопровождающиеся такими язвительным комментариями, как «Бах — босиком» [цит. по: Rieckhoff, 2023/2024, s. 17] и «Танец вокруг золотой кафедры» [цит. по: Rieckhoff, 2023/2024, s. 17]. Однако после представления Дж. Ноймайер доказал обратное. Публика пребывала, как рассказывал епископ К. Ферс, в совершенном восторге. По его воспоминаниям, «язык (хореографический язык) боли, также боли мира в одной (образной) композиции с музыкой, что придает этой боли бóльшую конкретность и зримость, нежели при ее выражении просто в слове, обязывая каждого отдельного человека неизбежно ощутить ее» [цит. по: Горбацевич, 2024]. Успешная «проба пера» побудила хореографа к осуществлению всего спектакля. Премьера состоялась 25 июня 1981 года в Гамбургской Штатсопере, но в большинстве случаев балет, который с тех пор никогда не уходил из репертуара, показывается в церкви Святого Михаила.

Труппа Гамбургского балета гастролировала со «Страстями по Матфею» по многим странам мира. В Россию спектакль попал в 2017 году и был показан в честь 500-летия Реформации на сцене Концертного зала имени П.И. Чайковского (Москва). Рецензент А. Фирер тогда назвал спектакль «беспрецедентной московской сенсацией» [Фирер, 2017, с. 50]. Почему спектакль производил сильнейшее впечатление и сумел сохранить свою актуальность на протяжении нескольких десятилетий, разберем в данной статье, выявив характер хореографической интерпретации пассиона И.С. Баха в постановке Ноймайера.

## Подход Дж. Ноймайера к «Страстям по Матфею» И.С. Баха

> Хореографическое воплощение
> «Страстей по Матфею» кажется
> оправданным только в том случае,
> если оно придаст произведению
> новое, уникальное звучание
> [Neumeier, 1983, s. 22].

Пассионы (от лат. passio — «страсти»), являясь традиционным и национально характерным жанром немецко-евангелической духовной музыки, возникли из народных действ, разыгрывавшихся в дни страстной седьмицы на сюжеты, связанные с легендой о страданиях и смерти Христовой [Розеншильд, 1978, с. 444–445]. На протяжении многовековой истории своего становления пассионы постепенно приобретали бóльшую свободу в своем воплощении, пройдя путь от литургических чтений до «близкой к опере персонифицированной драмы» [Pay, 2013, с. 89]. Строгость церковных канонов сменялась вольным переложением евангельского текста, расширением выразительных средств и включением авторских размышлений, переводящих пассионы в возвышенно-философский план. Расцвет жанра, как считается, приходится на XVIII век. Именно тогда были созданы монументальные ораториальные произведения, лучшие образцы жанра: «Страсти по Иоанну» (JP, либретто — неизвестный автор, 1723) и «Страсти по Матфею» (MP, либретто — Пикандер, 1729) И.С. Баха[(1)] [Pay, 2013, с. 88–89]. Колоссальные по своему масштабу (первый состоит из 68, второй — из 78 номеров) сочинения совмещают в себе и драматический аспект, и эпические полотна, и многообразную палитру лирических оттенков. В речитативах обычно описываются события Страстной недели, в хоралах и хорах дается эмоциональный отклик на происходящее, в ариях — созерцательные отступления. Композитор в своих пассионах, по мнению М.С. Друскина, «не столько рассказывает о произошедшей драме, — хотя с большим размахом живописует ход действия, сколько с огромной душевной болью воплощает чувства, вызванные человеческой несправедливостью, и, сострадая, размышляет о смерти и жертве искупления» [Друскин, 1972, с. 8]. Однако, как продолжает музыковед, «MP — качественно иное, нежели JP, решение, более лиричное и одновременно более сложное в сочетании разных пластов “действия”» [Друскин, 1972, с. 18]. Думается, именно глубокая человеческая эссенция, ощутимая в образно-выразительных аффектах «Страстей по Матфею», однажды заворожила Дж. Ноймайера и нашла спустя время свое отражение в его балете.

Исходя из многоплановой структуры пассиона, хореограф сформировал в спектакле как внешнее, так и внутреннее действие. Основой для постановщика оставался текст либретто, за которым он следовал, показывая Тайную вечерю, моление Иисуса в Гефсиманском саду, предательство Иуды, допрос Иисуса, отречение Петра и его раскаяние, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу и смерть Иисуса. Вместе с тем, подчеркивает критик А. Киссельгофф (A. Kisselgoff): «Чувство драматизма никогда не покидало его [хореографа. — *П.К.*], и его восприимчивость к эмоциям, выраженным в этом пересказе последних дней Христа, всегда была очевидна» [Kisselgoff, 1983, p. 9].

## «Театр в театре»

В постановке Дж. Ноймайера участвовала большая часть труппы — сорок один танцовщик. Данное число выбрано не случайно: если пронумеровать буквы английского алфавита (a=1, b=2, c=3) и сложить их вместе, то для сокращенной версии «Bach» получится «14», а для «J.S. Bach» — «41» (j=9, s=18, b=2, a=1, c=3, h=8; b+a+c+h=14, j+s+б+a+c+h=41) [Neumeier, 1983, s. 21].

Активное включение артистов в работу содействовало созданию балета. Нередко хореографическая мысль рождалась в процессе групповых импровизаций: исполнителям требовалось давать реакцию на произошедшее с позиций собственного опыта. В программке действующие лица не прописывались: любой мог оказаться на том или ином месте. Каждый проживал свою историю, связывая события Страстной недели с конкретными жизненными ситуациями — томлением, встречей с кумиром, предательством, насилием. «Это дает им [танцовщикам. — *П.К.*] возможность лично ощутить, что значит быть

(1) Бах создал также «Страсти по Марку» (1731), однако сохранилось только либретто, партитура была утеряна.

частью этого уникального Gesamtkunstwerk» [Rieckhoff, 2015/2016, s. 12], — пишет Й. Рикхофф (J. Rieckhoff).

Хореограф в своем балете подошел к обрисовке характеров евангельских персонажей с психологических позиций. Для него был важен каждый взгляд и ценна едва заметная нюансировка движений, проявляющаяся то в наклоне головы, то в ниспадающей руке. Он стремился в танце уловить натуру человека, постоянно мечущегося, сомневающегося и совершающего ошибки. Постановщику казалось, что идея психодрамы — одного из методов психотерапии, согласно которому пациент разыгрывал случаи из прошлого, была созвучна его «Страстям», где стирались границы между театральным и личным [Neumeier, 1983, s. 54]. Могли происходить абсолютно неожиданные ситуации, выходящие за рамки поставленных задач. Так, первого исполнителя в роли Христа М. Мидинета (Max Midinet), как он рассказывает, один из танцовщиков пинал ногой во время групповой импровизации, где на него агрессивно нападала толпа. Тогда артист задумался: «Все ли еще это театр? Или это жизнь!» [Midinet, 1986, s. 21].

Для постановки Дж. Ноймайер сам разработал минималистичные костюмы. Исполнители выступали в одинаковых белых одеждах, отдаленно напоминающих греческие хитоны: девушки — в платьях свободного кроя, юноши — в майках и штанах. Главного героя выделяла белая рубашка. Как знак человеческой плоти Иисуса она появлялась и в других балетах хореографа.

В образе Христа сочеталось и озаренное светом спокойствие, и всеобъемлющая любовь. В одном из своих лейтмотивных движений — в grand plié — Христос, как могучее дерево, глубоко пускал свои корни, делающие его внутренний стержень еще более непоколебимым и стойким. Одновременно его настигали моменты тревоги, злости и неуверенности. Иной раз в резком порыве он мог усомниться в своем предназначении, начиная снимать рубашку — символ своей избранности Богом, в другом случае — обрушить свой гнев на разжегших войну людей.

В «Страстях по Матфею» Христос почти всегда находился в сопровождении двух юношей, подчеркивающих его небесное происхождение. Для «двойки» был выбран серый цвет одежды как «символ бестелесности, отчужденности и их небытия» [Neumeier, 1983, s. 27].



Образовав вместе с Христом божественную Троицу, они становились, по словам Дж. Ноймайера, «носителями идеи и шифров» [Neumeier, 1983, s. 27]. В очертаниях рук спутников виднелся то нимб со вписанным в него крестом, то терновый венец. А благодаря их вторящим движениям жесты Иисуса словно эхом разносились по всему пространству. Эффект божественного ореола, как считает М.С. Друскин, создавался и в баховских пассионах благодаря струнным, возвышающимся над голосом баса [Друскин, 1972, с. 29].

Дж. Ноймайер разделил ансамбль танцовщиков на две группы. К первой относились исторические личности, отличительной чертой которых были босые ноги. В процессе действия из общего потока выходили участники Страстей: женщина с благовонным маслом, группа апостолов, Петр, братья Зеведеевы, Иуда, Дева Мария, Пилат и его жена. Персонажа Евангелиста здесь не требовалось, так как рассказанные им события герои сами разыгрывали в танце. Каждый артист соотносился с определенным действующим лицом. Однако танцовщик, исполнявший партию Иуды, после самоубийства своего персонажа сразу же переходил к роли Пилата. Многое объединяло этих неоднозначных героев. С одной стороны, предательство Иуды и приговор Пилата приближали Христа к смерти. Но с другой — их поступки, как и распятие Иисуса, были предопределены и неизбежны. Обоих ждали мучения и разрывающие душу сомнения. В одном их жесте выражалась и опустошенность, и попытка раскаяться: Иуда разводил соединенные руки в сторону, когда бросал тридцать сребреников, Пилат совершал то же самое, когда «умывал» руки.

Во второй группе находились «свидетели», наблюдавшие сквозь тысячелетия за ходом истории. Современная обувь (пуанты у девушек, кроссовки у юношей) становилась приметами их времени. Дж. Ноймайер выстраивал спектакль по принципу «театр в театре», однако не всегда следуя ему, поскольку смотрящие то вклинивались в действо, то прерывали его возгласами извне, то перевоплощались в первосвященников. В одном из эпизодов в действие включалось трио девушек («Сердце, плачь, кровоточи!» № 12[(2)]), в трепещущих

(2) Текст либретто Пикандера к «Страстям по Матфею» И.С. Баха здесь и в дальнейшем приводится в переводе М.А. Сапонова [Сапонов, 2005, с. 47–80].

руках которых угадывались крылья ангелов. Их танец отличался постоянными метаниями, кружащимися мотивами и мелкими перескоками, отражающими заложенный в музыку «сложный аффект раскаяния — слез — колыханья воли» [Друскин, 1972, с. 74]. Подобно импрессионистам, Дж. Ноймайер в двух-трех штрихах запечатлел одновременно надежду и волнение, порыв к свободе и отяжеляющий груз оков, ощущение полета и земные страдания. Исследователь творчества хореографа Н.Н. Зозулина считает, что это «один из лучших номеров женского ансамбля, то разлетающегося, как выпущенные в небо птицы, то парящего всей стаей, то носящегося в переменных траекториях, как нервические серафимы Джотто…» [Зозулина, 2021, с. 207].

Чтобы визуально подчеркнуть разницу двух групп, Дж. Ноймайер разделил сценическое пространство на два уровня. На нижней площадке обычно происходили события из Евангелия, а на выстроенном возвышении за действием наблюдали «свидетели». Вдобавок на авансцене в правом углу находилась квадратная платформа красного цвета, которая обозначала Гефсиманию и Голгофу.

Из декораций Дж. Ноймайер применил только семь черных скамеек. Их прообраз можно встретить в балете Дж. Баланчина «Блудный сын» (Le fils prodigue, 1929), но в нем использовалась лишь одна скамейка, оборачивающаяся то забором, то столом, то столбом позора. В «Страстях» их увеличенное число позволило хореографу найти множество выразительных и разнообразных форм и символов: темницу, виселицу, мечи и дреколья, вход во дворец, весы правосудия, комнату пыток и, наконец, Голгофу и крест. С помощью скамеек хореограф также расширял и сужал пространство. Помимо прочего, они служили по своему прямому назначению: артистам, находившимся на протяжении всего спектакля на сцене, необходимо было место, чтобы присесть.

## Джон Ноймайер — хореограф, драматург, режиссер

Дж. Ноймайер согласно музыкальной партитуре разделил «Страсти по Матфею» на две части. Небольшой пролог предшествовал основному действию: до музыки, в тишине Христос подходил к разложенной в форме креста рубашке и, аккуратно сложив ее, прижимал к своему



сердцу. Направленный на него луч света в этот момент словно говорил о сошедшей на него божественной благодати.

В первой части происходило помазание Христа, Тайная вечеря, моление в Гефсиманском саду, предательство Иуды и пленение Иисуса. В финальном хорале № 35 «Плачь, род людской, твой грех на всем» хореограф показал тленность и жестокость человечества, познавшего последствия «первородного греха». Сложная, полифонически выстроенная хореографическая ткань с асимметричными узорами говорила о воцарившемся хаосе и полной разобщенности людей. Малейшие попытки сострадания утопали во мраке.

Вторая часть включала в себя сцены отречения Петра и его раскаяния, самоубийства Иуды, суда Пилата, бичевания Иисуса, шествия на Голгофу и распятия Христова. В заключительном хоре № 78 «Мы все в слезах к Тебе склонимся» возрождалась утраченная ранее гармония, проявляющаяся теперь в стройном ансамбле с математически выверенной геометрией рисунков и с безусловной симметрией храмовых построек. Как светлый луч надежды звучал последний аккорд. За полтора месяца до премьеры, 12 мая 1981 года, Дж. Ноймайер записал в своих рабочих тетрадях: «Я хочу завершить произведение подъемом ноги и руки, движением вверх, а не конечной точкой; оно должно закончиться открытым финалом!» [Neumeier, 1983, s. 157]. Начав путь вверх, рука у всех танцовщиков на последнем звуке замирала на полпути, подразумевая возможность его продолжения…

Описанные в либретто Пикандера последние дни Иисуса изображались в «Страстях по Матфею» Дж. Ноймайера не буквально, а иносказательно и не пантомимой, а действенным танцем. К примеру, в Тайной вечере хореограф создавал живописные оживленные скульптуры. Апостолы сначала возносили Христа наверх, совершая таким способом таинство Евхаристии, а затем пробегали под простертой рукой Иисуса, словно проходя обряд крещения, и, склонив друг на друга головы, замирали в умиротворенной позе.

Двух лжесвидетелей — мужчину и женщину — Дж. Ноймайер показал посредством неестественной, преувеличенной актерской игры. Созданная хореографом пародия на виртуозную вариацию рождала ощущение театральной фальши и обмана. Из общей стилистики спектакля выбивались нарочито ускоренные акцентированные движения, мелькающие классические позиции рук и напыщенные

приветственные жесты. В дуэте (речитатив № 39) танцовщики вторили музыкальному канону, воспроизводящему неудержимые выкрики говорящих. Однако их негласная договоренность неожиданно нарушалась в финале номера, когда танцовщица бесцеремонно отталкивала своего партнера. Лицемерие «очевидцев» выдавал и их несуразный облик (одна нога босая, другая обутая в пуант).

Некоторые эпизоды, наоборот, показывались конкретно, почти в натуралистическом виде. Одной из таких сцен стало бичевание Христа, которое, по мнению критика Г. Зонненбург, решено «очень простыми, но чрезвычайно выразительными средствами» [Зонненбург, 2018]. Орава крепких мужчин накидывалась на Иисуса, мучая его своими издевками и стаскивая с него одежду. Обнаженное тело страдающего делало его фигуру еще более немощной и уязвимой. С жестокостью и беспощадностью контрастировала напевная мелодическая линия хорала № 63 «Чело в крови и ранах», подчеркивая бессмысленность насилия.

Сцену предательства Иуды Дж. Ноймайер также показал без лишних режиссерских изысков. Однако во избежание тавтологии произнесенных слов в речитативе и сценического их воплощения, он изменил хронологию событий, чтобы раскрыть внутренние мотивы героев и придать значимость происходящему. Теперь Иисус, уверенный в своем предназначении, сам подходил к своему ученику и целовал его, пока тот стоял в нерешимости и смятении. Дж. Ноймайер размышлял над богословской интерпретацией данного эпизода: «Зная, что измена была необходима для нашего спасения, может ли Иуда нести ответственность за то, что был выбран для совершения предательства?» [Neumeier, 1983, s. 71].

В основной сюжет вплетались лирические отступления — монологи, передающие переживания героев и раскрывающие их внутренний строй души. Хореограф тонко улавливал оттенки состояний действующих лиц в соответствии с их характерами.

Во время раскаяния Петра (ария альта № 47 «Будь милостив, мой Бог») разливающаяся по всему телу боль приводила его в полное оцепенение. Первый возникающий образ порождал дальнейший упадок духа: на высоких дрожащих полупальцах он склонялся к полу, оставляя, как вонзенные в спину копья, торчащие руки. Словно в параличе, он замирал в позах, сильными ударами истязал себя и в мольбе



о прощении протягивал руки к Иисусу. В поисках искупления он «испивал» чашу страданий, сложенную из своих рук.

В противоположность Петру, чьи переживания были направлены вглубь себя, Иуда выплескивал свои эмоции перед первосвященниками[(3)]. Он активно бил себя в грудь, демонстративно разводил руки в стороны и громко стучал ногами, будто бы наивно веря в возможность повернуть ход истории вспять. Неслучайно Ноймайер сравнил его с «избалованным ребенком, желающим достичь своего» [Neumeier, 1983, s. 109]. Однако детская наигранность трагически оборачивалась самоубийством…

Страшные муки Иисуса с наибольшей силой охватывали его в часы одиночества. В Гефсиманском саду (речитатив № 27) в момент моления о чаше его тело выворачивалось наизнанку: ломаные движения, неестественные изгибы головы, прогибы в спине были попытками вырваться из заточения собственных терзаний. В его позе с распростертыми трепещущими руками и поднятой одной ногой угадывался образ птицы, видимо щегла, предвещающего будущие его страдания.

Будучи распят, Мессия оставался совершенно один (речитатив № 71): спутники растворялись в общей массе, а струнные прекращали звучать в оркестре. Повиснув на кресте, Иисус судорожно запрокидывал голову назад, вытягивал руки, выгибался в спине, словно разрываясь на части от невыносимой боли. Прототипом такого образа послужил увиденный Дж. Ноймайером в 1963 году крест над гробницей францисканского архиепископа Бернардино да Портогруаро в монастыре Сан-Франческо-дель-Дезерто (Италия). По описанию хореографа, «тело было показано с широко распростертыми руками, а также вывернутыми наружу коленями и ногами» [Neumeier, 1983, s. 137]. Неканонический вид Христа натолкнул постановщика на размышление об одном из принципов классического танца — en dehors: «Я должен был попробовать… абсолютное en dehors, чтобы воспроизвести последние страдания и смерть Христа в “Страстях по Матфею”» [Neumeier, 1983, s. 137]. Ранее М.М. Фокин также думал

(3) Дж. Ноймайер поставил монолог Иуды на арию баса № 51 «Иисуса мне верните!», не следуя либретто Пикандера, по которому предатель уже «удавился».

о выразительной составляющей двух полярных понятий — en dehors и en dedans. Разбирая балет «Петрушка» (1911), он заметил: «Никогда мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке» [Фокин, 1981, с. 157]. Однако для выражения мучений он выбрал en dedans: «Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя» [Фокин, 1981, с. 157].

Рефлексии поддавались и свидетели, которые не могли сдерживать свои чувства горечи и несправедливости. Размахивая кулаками, прыгая «навзрыд» или взволнованно перебирая ногами в мелком pas couru, они выражали свой душевный порыв спасти Иисуса.

В противоположность сольным высказываниям, в ансамблевых сценах, в которых были задействованы все участники «Страстей», разворачивались полотна с эпическим размахом. Таким явился суд Пилата, где происходило вакхическое безумие народа, одержимого только одной идеей — казнить Иисуса (№ 54, № 59). Массовые взрывы ненависти гремели раскатами: постепенно заполоняя все пространство, танцовщики друг за другом то бросали резкие батманы, то неистово прыгали, то угрожали кулаками. Кульминацией здесь выступили многократно выстраивающиеся и тут же разрушающиеся башни из человеческих тел.

Эмоционального накала Дж. Ноймайер также достигал в другой ансамблевой сцене, которую именовал «катастрофой на карусели» (хорал № 44 «О, кто Тебя ударил») [Neumeier, 1983, s. 97]. Танцовщики вихрем неслись по кругу, пока резко не распадались в разные стороны: одни становились жертвами произошедшего, другие — теми, на чьих глазах умирали их близкие. На контрасте с несущимся потоком в центре неподвижно стоял Иисус, тихо плача и скорбя по безвозвратной утрате.

Среди использованного арсенала танцевальных стилей, где числился, безусловно, неоклассический танец, особый интерес представлял гротеск. Именно им решался образ первосвященников с их кукольно-неестественными, чеканными, «позировочными» движениями. В танце и других групп порой присутствовала некая архаичность, выражающаяся в паузах, в графичном изображении фигур, в повседневных шагах и в первобытно-агрессивных прыжках. Движения нередко замедлялись во времени, не совпадая с идущей



вперед мелодической линией, благодаря чему создавалось особое напряжение и рождалась поэзия чувств, диссонансная и животрепещущая. Как отмечает американский балетный критик А. Киссельгофф, в «Страстях» «грандиозность баховской идеи дополнялась не величием, а простотой» [Kisselgoff, 1983, p. 9].

Каждый элемент, найденный Дж. Ноймайером, был настолько содержателен и многозначен, что требовал остановки и осмысления. Приближающаяся смерть Христа ощущалась в образах крестов. Данный лейтмотив заявлял о себе во вступительном хоре, когда Иисус нес на плечах Иуду, принимая тем самым на себя тяжелую ношу. Другим иконографическим символом, предвещающим трагический исход, была выбранная хореографом композиция, напоминающая Пьету. Сначала она возникала в неканоническом месте — после помазания Христа. А в нужном — после его распятия — следовала тройная Пьета: три женщины, среди которых была Дева Мария, оплакивали Иисуса, держа в руках его рубашку.

Знаковый жест, встречавшийся ранее, когда Иуда бросал тридцать сребреников и Пилат «умывал» руки, использовался хореографом и в других эпизодах, каждый раз поразительным образом приобретая новые смыслы. Сложенные руки напоминали то сосуд с благовонным маслом, то наполненную чашу страданий, то призыв к единению (в этом случае танцовщики складывали руки друг на друга); раскрытые ладони, в свою очередь, передавали неопределенность, пустоту, а после распятия — очищение и освобождение.

Дж. Ноймайер в своем балете создавал ощущение жизненного круговорота и постоянного движения благодаря обычной ходьбе. Герои, взявшись за руки, водили хороводы, распадаясь на более мелкие цепи или, напротив, объединяясь в одно целое. По словам хореографа, «с христианской стороны, вероятно, это была попытка подражать танцу ангелов» [Neumeier, 1983, s. 22]. Такие хороводы мы можем видеть на «райских» картинах Фра Беато Анжелико. Шаги также напоминали постановщику молитву, благодаря которой люди чувствовали сплоченность и общность. Именно ею он начинал и завершал спектакль.

## Заключение

В «Страстях по Матфею» Дж. Ноймайеру «было важно показать события вневременного порядка и соединить их в многослойную, не всегда однородную ткань» [Neumeier, 1983, s. 30]. В одной плоскости он переплетал историю и современность, смешивая героев Нового Завета и свидетелей — сегодняшних людей. В другой — создавал полифоническое полотно, контрапунктически сопоставляя три пласта — хореографию, музыку и текст либретто, благодаря чему более подробно раскрывались образы героев, а само повествование становилось насыщеннее и драматичнее.

Постановщик проявил себя здесь мастером большой хореографической формы и философом своего времени, представив «ожившую» фреску новозаветной истории. Жизнь Христа рассматривалась через призму вечных категорий — любовь и ненависть, жизнь и смерть, добро и зло, прекрасное и безобразное. До сих пор «Страсти» исполняются по всему миру, провозглашая общечеловеческие законы бытия и моральные ценности, остающиеся неизменными спустя тысячелетия.



## Список литературы:

1 *Горбацевич Д.* Вечер с Джоном Ноймайером и епископом Кирстен Ферс // Ballet Magazine. 21.07.2024. URL: https://balletmagazine.ru/ru/post/john-neumeier (дата обращения 22.12.24).

2 *Друскин М.С.* Пассионы И.С. Баха. Л.: Музыка, 1972. 88 с.

3 *Зозулина Н.Н.* Джон Ноймайер. Рождение хореографа. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2021. 256 с.

4 *Зонненбург Г.* Вина и искупление / Пер. О. Рудаковой // Музыкальное обозрение. 2018. № 3. URL: https://muzobozrenie.ru/vina-i-iskuplenie-balet-dzhona-nojmajera-strasti-po-matfeyu/ (дата обращения 14.04.2024).

5 *Pay E.P.* Пассионы: история и черты жанрового архетипа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 87–92.

6 *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. Вып. 1. 4-е изд. М.: Музыка, 1978. 544 с.

7 *Сапонов М.А.* Шедевры Баха по-русски: страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2005. 280 с.

8 *Фирер А.* Лабиринты «Страстей» // Музыкальная жизнь. 2017. № 11. С. 50–51.

9 *Фокин М.М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Вступ. ст., ком. Г.Н. Добровольской. 2-е изд., доп. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

10 *Günter J.* Getanzte, gelebte Musik // Matthäus-Passion: programmheft. Hamburg. 2016. April 24. S. 16–18.

11 *Hughes V.* Tanz als Religion oder Religion als Tanz // Dona nobis pacem: programmheft. Hamburg. 2004. März 9. S. 14–19.

12 *Kisselgoff A.* Ballet: Hamburg gives Neumeier's Matthew Passion // The New York Times. 1983. March 19. P. 9.

13 *Midinet M.* Max Midinet. Tänzer reden nie...: in der Aufzeichnung von A. Dauber. Hamburger: Hamburger ballet verlag, 1986. 86 s.

14 *Neumeier J.* Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion: photographien und texte zum ballet von John Neumeier. Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1983. 251 s.

15 *Rieckhoff J.* Eine neue Generation von Tänzern: John Neumeiers Matthäus-Passion erlebt ihre Wiederaufnahme // Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper. 2015/2016. № 5. S. 10–12.

16 *Rieckhoff J.* John Neumeier mit Kirsten Fehrs im Michel // Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper. 2023/2024. № 4. S. 17.

## References:


1 Gorbatsevich D. Vecher s Dzhonom Noimaierom i episkopom Kirsten Fers [An Evening with John Neumeier and Bishop Kirsten Firth]. *Ballet Magazine*, 21.07.2024. Available at: https://balletmagazine.ru/ru/post/john-neumeier (accessed 22.12.2024). (In Russian)

2 Druskin M.S. *Passiony I.S. Bakha* [J.S. Bach's Passion]. Leningrad, Muzyka Publ., 1972. 88 p. (In Russian)

3 Zozulina N.N. *Dzhon Noimaier. Rozhdenie khoreografa* [John Neumeier. The Birth of a Choreographer]. St. Petersburg, Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoi Publ., 2021. 256 p. (In Russian)

4 Zonnenburg G. Vina i iskuplenie [Guilt and Redemption], transl. O. Rudakova. *Muzykal'noe obozrenie*, 2018, no. 3. URL: https://muzobozrenie.ru/vina-i-iskuplenie-balet-dzhona-nojmajera-strasti-po-matfeyu/ (accessed 14.04.2024). (In Russian)

5 Rau E.R. Passiony: istoriya i cherty zhanrovogo arkhetipa [The Passions: History and Features of a Genre Archetype]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2013, no. 162, pp. 87–92. (In Russian)

6 Rozenshild K. *Istoriya zarubezhnoi muzyki* [The History of Foreign Music]. Issue 1. 4th ed. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 544 p. (In Russian)

7 Saponov M.A. *Shedevry Bakha po-russki: strasti, oratorii, messy, motety, kantany, muzykal'nye dramy* [Masterpieces of Bach in Russian: Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2005. 280 p. (In Russian)

8 Firer A. Labirinty "Strastei" [The Labyrinths of *The Passions*]. *Muzykal'naya zhizn'*, 2017, no. 11, pp. 50–51. (In Russian)

9 Fokin M.M. *Protiv techeniya: Vospominanya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'yu i pis'ma* [Against the Current: Memoirs of the Choreographer. Scenarios and Ideas of Ballets. Articles, Interviews, and Letters], intr. article, com. G.N. Dobrovolskaya. 2nd ed., compl. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)

10 Günter J. Getanzte, gelebte Musik. *Matthäus-Passion: programmheft*, Hamburg, 2016, April 24, s. 16–18.

11 Hughes V. Tanz als Religion oder Religion als Tanz. *Dona nobis pacem: programmheft*, Hamburg, 2004, März 9, s. 14–19.

12 Kisselgoff A. Ballet: Hamburg gives Neumeier's Matthew Passion. *The New York Times,* 1983, March 19, p. 9.

13 Midinet M. *Max Midinet. Tänzer reden nie...: in der Aufzeichnung von A. Dauber.* Hamburger, Hamburger ballet verlag, 1986. 86 s.

14 Neumeier J. *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion*: *photographien und texte zum ballet von John Neumeier.* Hamburg, Albrecht Knaus Verlag, 1983. 251 s.

15 Rieckhoff J. Eine neue Generation von Tänzern: John Neumeiers Matthäus-Passion erlebt ihre Wiederaufnahme. *Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper*, 2015/2016, no. 5, s. 10–12.

16 Rieckhoff J. John Neumeier mit Kirsten Fehrs im Michel. *Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper*, 2023/2024, no. 4, s. 17.

УДК 78.071; 78.072
ББК 85.315.3

**Оношко Ирина Юрьевна**
Кандидат искусствоведения, доцент, Белорусская государственная академия музыки, заведующая кафедрой музыкальной педагогики и социально-гуманитарных дисциплин, 220013, Республика Беларусь, Минск, ул. Петруся Бровки, 22
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917
onoshkoira@yandex.ru
**Ключевые слова:** белорусское фортепианное искусство, транскрипция, песня, И. Оловников, В. Оловников

Оношко Ирина Юрьевна

# Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-398-425

**Для цит.:** *Оношко И.Ю.* Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала // Художественная культура. 2026. № 1. С. 398–425. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-398-425.

**For cit.:** Onoshko I.Yu. The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Preludes*: Features of the Transformation of the Origina. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 398–425. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-398-425. (In Russian)

**Onoshko Irina Yu.**
PhD (in Art History), Associate Professor, Belarusian State Academy of Music, Head of the Department of Music Pedagogy and Social and Humanitarian Disciplines, 22 Petrusya Brovka Str., Minsk, 220013, Republic of Belarus
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917
onoshkoira@yandex.ru
**Keywords:** Belarusian piano art, transcription, song, I. Olovnikov, V. Olovnikov

**Onoshko Irina Yu.**

The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Preludes:* Features of the Transformation of the Original

**Аннотация.** Творческий потенциал представителей фортепианного искусства неповторимо и самобытно реализуется в их транскрипторской деятельности. В центре внимания автора статьи находится цикл фортепианных транскрипций «Восемнадцать песен-прелюдий» белорусского пианиста Игоря Оловникова (род. 1954). Данный цикл представляет собой серию фортепианных транскрипций-миниатюр, созданных на материале избранных песен классика белорусской музыки XX века Владимира Оловникова (1919–1996) и приурочен к 80-летию освобождения Беларуси в Великой Отечественной войне и 105-летию композитора. Творчество В. Оловникова включает симфонические, камерно-инструментальные, вокально-хоровые сочинения, однако наибольшую известность композитору принесли его песни «Где-то в поселке», «Радзіма мая дарагая», «Песня о Минске», «Лесная песня», «Песня про Доватора», «Песня о Брестской крепости» и др.

В статье дается краткая характеристика песенного творчества композитора-фронтовика, народного артиста БССР Владимира Оловникова, освещаются предпосылки для создания серии транскрипций пианиста Игоря Оловникова, проводится сравнение ряда транскрипций цикла «Восемнадцать песен-прелюдий» с их первоисточниками, исследуются методы и приемы транскрибирования, определяются художественные задачи и результаты авторского преобразования вокальных оригиналов. В заключении отмечается, что в данном цикле возрождаются образцы мелодического богатства белорусской песенной культуры средствами фортепиано, а его универсальное предназначение ориентировано на исполнителей разной степени подготовки и мастерства.



**Abstract.** The creative potential of piano professionals uniquely and originally manifests in their transcription activities. The author of the article focuses on the cycle of piano transcriptions *Eighteen Songs-Preludes* by the Belarusian pianist Igor Olovnikov (b. 1954). This cycle is a series of piano transcriptions-miniatures based on selected songs by the classic of the 20th-century Belarusian music Vladimir Olovnikov (1919–1996) and is dedicated to the 80th anniversary of the liberation of Belarus in the Great Patriotic War and the 105th anniversary of the composer's birth. The oeuvre of V. Olovnikov includes symphonic, chamber-instrumental, and vocal-choral works, but what brought him the greatest fame was his songs.

The article provides a brief description of the songs by the veteran composer, People's Artist of the BSSR Vladimir Olovnikov, highlights the prerequisites for the creation of Igor Olovnikov's series of transcriptions, compares a number of transcriptions from the cycle *Eighteen Songs-Preludes* with their original sources, studies the methods and techniques of transcription, and outlines the artistic tasks and results of the author's transformation of vocal originals. In conclusion, it is noted that this cycle revives the examples of the melodic richness of the Belarusian song culture by means of the piano and is aimed at performers of different levels of training and skill.

## Введение

Фортепианная транскрипция — жанр, который имеет богатый потенциал для творческого самовыражения и разнообразные траектории развития. Транскрипция предполагает законное вмешательство в авторский текст, это особый вид деятельности музыканта-исполнителя, который интерпретирует композиторский опус. С одной стороны, транскрипция представляет собой изложение уже известного, имеющегося материала, с другой — она должна обладать всеми чертами самостоятельного произведения: «концертная транскрипция как бы дает определенное “преломление” исполнительского опыта сквозь призму языка композитора» [Георгиевская, 2013, с. 116].

В многогранной деятельности пианиста, органиста, профессора, Народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Республики Беларусь Игоря Оловникова (род. 1954) особое место принадлежит созданию и интерпретации фортепианных транскрипций. Сам он автор свыше ста тридцати концертных образцов жанра, выполненных с мастерством и безупречным пониманием специфики фортепиано. Благодаря его вкладу белорусское фортепианное искусство обогатилось транскрипциями вокальной, органной, скрипичной, оперной, симфонической, балетной и киномузыки, весьма разнообразными в стилевом и жанровом отношении [см.: Оношко, 2022].

24 апреля 2024 года на сцене Белорусской государственной академии музыки в рамках международного фестиваля «Белорусские фортепианные ассамблеи» состоялась презентация цикла фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий». В том же году данный опус был опубликован издательским отделом академии и получил широкое распространение благодаря многочисленным авторским презентациям в учебных заведениях и на концертных площадках Беларуси [Оловников, Оловников, 2024]. Пьесы цикла уже заняли прочное место как в учебном-образовательном процессе, так и в концертном репертуаре пианистов, вошли в программы ряда фортепианных конкурсов.

Целью данной работы является рассмотрение вопросов, связанных со строением как отдельных пьес, так и всего цикла в целом; выявление особенностей передачи образного строя оригинала; определение методов использования либо преобразования тех фактурно-колористических приемов, которые содержатся в авторских фортепианных аккомпанементах.



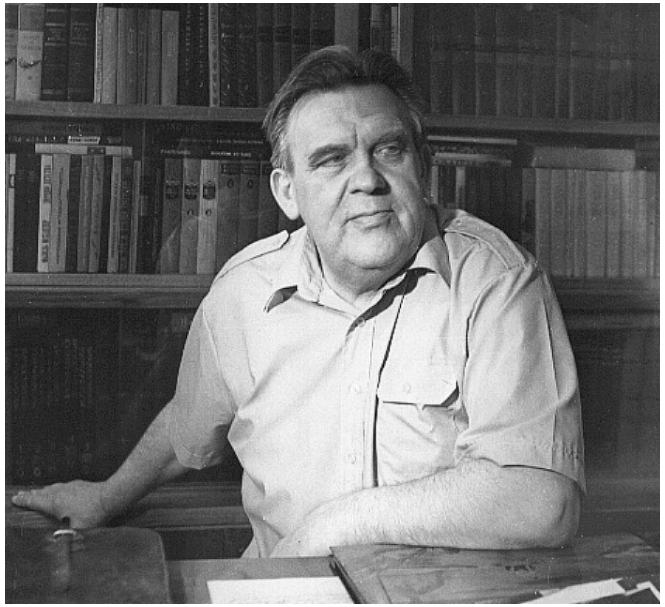
Обращение к обозначенному музыкальному сочинению производится впервые и продолжает научно-исследовательский интерес автора статьи в сфере белорусского фортепианного транскрипторского искусства [Оношко, 2016; Оношко, 2020; Оношко, 2023].

Основным методом исследования послужил компаративный анализ прелюдий и их вокальных первоисточников; ценные сведения о предмете исследования были почерпнуты из бесед с автором транскрипций. Данная статья призвана помочь в освоении фортепианного цикла «Восемнадцать песен-прелюдий» или же его отдельных пьес педагогам, исполнителям, в ознакомлении как со структурно-композиционной спецификой, так и образно-смысловой сферой вышеназванного опуса.

## Истоки песенного творчества Владимира Оловникова

Становление композиторского таланта Владимира Оловникова (1919–1996) осуществлялось при непосредственном участии трех выдающихся педагогов, представляющих петербургскую школу композиции, — Е.К. Тикоцкого, Н.И. Аладова и В.А. Золотарева. Под влиянием этих музыкантов формировался творческий почерк композитора в русле классических традиций русской музыки, где выделялась высокая требовательность к технике письма, опора на народное творчество, содержательность и идейность музыкального произведения.

В. Оловников к окончанию консерватории уже являлся членом Союза композиторов БССР и зарекомендовал себя как самобытный и перспективный симфонист. Но все творческие планы разрушила война: его выпускной экзамен пришелся на 22 июня 1941 года, когда немецкие войска вторглись на территорию Советского Союза и начали массированные бомбардировки белорусских городов. Недавний выпускник консерватории стал курсантом Подольского артиллерийского училища, затем офицером прошел фронтовой путь от Сталинграда до Вены. День победы В. Оловников встретил с орденами и медалями в чине капитана гвардии. «Война меня закалила физически и духовно, научила заботиться о людях, отвечать за их судьбы и жизнь» [цит.



**Ил. 1.** Владимир Владимирович Оловников. Фото. Личный архив И. Оловникова
**Fig. 1.** Vladimir V. Olovnikov. Photo. I. Olovnikov's personal archive

по: Зубрич, 1970, с. 7], — говорил В. Оловников. Тогда же пришло решение посвятить творчество тем людям, чей героизм, мужество и преданность родине приближали день победы. В документальном фильме Белорусского телевидения «Музы и пушки» (1985) композитор определил свое творческое кредо следующим образом: «Писать о героическом подвиге советского народа; о коллективном подвиге, о подвиге отдельных героев; и писать надо так, чтобы быть достойным тех идеалов, которые они защищали».

Первое послевоенное сочинение — «Песня о Доваторе»(1) (1948) — сразу же приобрело большую популярность в исполнении знаменитого Дважды Краснознаменного ордена Красной звезды ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А.В. Александрова, который осуществил широко растиражированную впоследствии граммофонную запись. Далее последовали «Песня о Брестской крепости» (1952),

(1) Лев Михайлович Доватор (1903–1941) — выходец из Белоруссии, один из самых молодых генералов советской армии, легендарный герой кавалерийского казачества. Погиб в начале войны в ходе обороны Москвы.



«Песня о Заслонове» (1957), ставшая народной «Лесная песня» (1949), десятки лет служившая позывными белорусского радио «Радзіма мая дарагая» (1955) и многие другие.

Большая часть песен композитора (около 120) была издана в семи авторских сборниках, а также в отдельных публикациях. Содержание песен освещало не только события минувшей войны, но и многие вехи послевоенного восстановления республики — индустриальное строительство («Як у нас на трактарным», 1951), возрождение села («Песня про Ульяну», 1973), развитие науки («Люди науки», 1966), спорта («Песенка закаленных», 1965), возведение исторических мемориальных комплексов («Колокола Хатыни», 1970; «Песня о матери», 1981). Военная и патриотическая темы были главными, но не единственными в творчестве В. Оловникова. Среди его песен мы находим лирические, шуточные, спортивные, детские, произведения в народном стиле, киномузыку.

Характеризуя вокальный стиль композитора, необходимо отметить его необыкновенно богатый проникновенный мелодизм, нередко опирающийся на интонации белорусской народной песни, тесную связь интонации с деталями поэтического текста. Выбор стихотворного источника был всегда важен для автора — он стимулировал творческую инициативу, определял не только основной характер сочинения, но и детали музыкального развертывания. Многие из поэтов, с которыми сотрудничал композитор, были его близкими знакомыми, прошли, как и он сам, тяжелый фронтовой путь. Адам Русак, Александр Лозневой, Алесь Бачила, Александр Гляйхенгаус на протяжении многих лет оставались неизменными песенными соратниками В. Оловникова.

Другой важной стороной песен В. Оловникова служит тщательно продуманное, пианистически обогащенное фортепианное сопровождение, которое порой трудно назвать аккомпанементом, настолько велика его роль в создании художественного образа песни. Некоторые из таких сопровождений представляют значительную сложность, требующую особой подготовки концертмейстера. По существу, пианист здесь является не столько аккомпаниатором, сколько полноправным партнером вокалиста. Можно высказать предположение, что автор,

будучи отличным пианистом[2], подобным образом компенсировал свою потребность в создании фортепианных произведений, от сочинения которых по неизвестной причине отказался в процессе формирования своих творческих предпочтений. Монументальный цикл «Шесть картин» (1948), созданный в послевоенный период, является фактически единственным сольным фортепианным сочинением В. Оловникова [см.: Оловников, Оношко, 2020].

В целом, песни В. Оловникова имеют классический, нередко возвышенный характер, далекий от понятий развлекательности, танцевальности, мелодической шаблонности и всего того, что свойственно эстрадной песне. Скорее, они приближаются к песенному жанру в понимании композиторов прошлого: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса и других. Это придает им высокую художественность и большую силу эмоционального воздействия. Как отмечает Р. Сергиенко, «песням композитора присущи целостность и высокая степень художественного обобщения. Создавая емкий и многоплановый образ, композитор использует широкий арсенал средств выразительности» [Сергиенко, 2019, с. 163].

## Композиция цикла «Восемнадцать песен-прелюдий»

Идея воплощения песенного наследия В. Оловникова в звуки фортепиано возникла у его сына народного артиста Беларуси профессора Игоря Оловникова достаточно давно. Перебирались различные формы реализации замысла: фантазия, вариации, парафраз, реминисценция. Однако все они требовали написания дополнительного материала и ограничивали число представляемых оригиналов. Постепенно пришло понимание того, что лучше всего этой творческой задаче отвечает цикл миниатюр — прелюдий, каждая из которых представляет одну из песен. «Жанр прелюдии выбран мной в силу его главного качества — лаконизма. Это позволило охватить большее количество песен из творческого наследия композитора» [Оловников, Оловников, 2024, с. 4].

(2) В консерватории В. Оловников занимался по классу фортепиано у известного педагога М.А. Бергера, исполнял, к примеру, такое виртуозное сочинение, как «Исламей» (1869) М.А. Балакирева.



Сама по себе идея написания цикла прелюдий на темы песен не является новой. Можно указать на 24 прелюдии (ор. 38, 1948) Д.Б. Кабалевского, использующих мелодии русских народных песен, или «Буковинские песни. 24 прелюдии» (2017) Л.А. Десятникова. Однако и в одном и в другом случае берется только народная мелодия, а на ее основе создается новый самостоятельный художественный образ и соответствующая ему фортепианная ткань. Характеризуя метод Д. Кабалевского, Л. Данилевич подчеркивает: «Глубоко раскрывая возможности народно-песенной темы, он имеет право пользоваться новаторскими выразительными средствами, не встречавшимися ранее в музыкальной литературе. И если эти средства художественно оправданы, они приведут к обогащению, а не к искажению народной мелодической основы» [Данилевич, 1963, с. 158]. В фортепианном цикле Л. Десятникова, основанном на полистилистике, задача трактуется еще более свободно: «“Буковинские песни” — яркий пример полисистемности, проявляющей себя на разных уровнях и в разных аспектах» [Наливаева, 2021, с. 63].

Однако мы имеем дело с совершенно иными оригиналами, которые представляют собой вполне законченные вокальные произведения, обладающие ярко выраженными образно-смысловыми характеристиками и развитыми в отношении пианизма аккомпанементами. В данном случае стоит задача сохранения основной идеи оригинала, бережной передачи смысла и настроения, воспроизведения главных особенностей партии сопровождения. Разумеется, при этом неизбежно фактурное, иногда и тональное преобразование, а также трансформация песенной куплетности в чисто инструментальные структуры. Таким образом, можно утверждать, что рассматриваемый цикл является уникальным как по замыслу, так и по творческому методу, он не имеет аналогов в доступной нам литературе[3].

Само определение жанра «песня-прелюдия» использует сочетание вокальной и инструментальной идей одновременно. Образцы такого рода встречались в музыке XX века: «Соната-вокализ» для голоса

(3) Отдельно необходимо упомянуть циклы песенных транскрипций, основанные на уже готовых авторских вокальных циклах, например Л. Бетховен — Ф. Лист «К далекой возлюбленной» (1849), Р. Шуман — Д. Благой «Круг песен» (1971), Р. Шуман — Б. Бородин «Любовь поэта» (2011).

| | Прелюдия | Название песни | Автор текста | Тональность оригинала | Год создания |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Пролог | «Вечной славы огонь» | А. Лозневой | до минор | 1969 |
| 2 | Presto inquieto | «Песня о Брестской крепости» | А. Лозневой | си минор | 1952 |
| 3 | Эпитафия | «Бессменный пост» | Ю. Мельников | си-бемоль минор | 1970 |
| 4 | Интермеццо | «Люди науки» | Р. Жбанков | ля мажор | 1966 |
| 5 | Лирический вальс | «На трактарным сосны шумяць» | М. Ясень | ля минор | 1962 |
| 6 | Юмореска | «Як у нас на трактарным» | К. Кірэенка | ми-бемоль мажор | 1951 |
| 7 | Легенда | «Песня о матери» | И. Панкевич, А. Сердюков | соль минор | 1981 |
| 8 | Мимолётность | «Песня о юности» | К. Гляйхенгаус | ля мажор | 1970 |
| 9 | Утешение | «Песня пра Веру Харужую» | Э. Агняцвет | соль-бемоль мажор | 1976 |
| 10 | Строевая | «Вечерняя прогулка» | И. Локштанов | соль мажор | 1962-1967 |
| 11 | Лесная | «Лясная песня» | А. Русак | фа минор | 1947-1949 |
| 12 | Кавалерийская | «Песня о Доваторе» | А. Лозневой | ми минор | 1948 |
| 13 | Пастораль | «Песня пра Ульяну» | Э. Агняцвет | ми мажор | 1973 |
| 14 | Приглашение к мазурке | «Вясельная» | А. Русак | ми-бемоль мажор | 1978 |
| 15 | Элегия | «Верю» | Б. Брусников | ми минор | 1970 |
| 16 | Монолог | «Ода безымянным» | В. Москаленко | ми мажор | 1969 |
| 17 | Блестящий вальс | «Перад спатканнем» | А. Русак | до мажор, фа мажор | 1960 |
| 18 | Токката | «Песня о Минске» | И. Панкевич | до минор | 1958 |

**Ил. 2.** Сведения об оригиналах песен В. Оловникова. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 54
**Fig. 2.** Information about the originals of V. Olovnikov's songs. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 54



и фортепиано (ор. 41/1, 1922) Н.К. Метнера, «Вокализ-этюд в форме хабанеры» для голоса с оркестром (1907) М. Равеля, «Интермеццо-серенада» для фортепиано (1905) О. Респиги, «Песня-баллада» для контрабаса и фортепиано (1979) В. Оловникова. В каждом случае название жанра очень точно передает главное в замысле композитора, что можно отнести и к циклу И. Оловникова.

«Восемнадцать песен-прелюдий» построены по принципу образного контраста и объединены тональным планом, который определяется нисходящим хроматическим звукорядом. Предвидя некоторое удивление музыкантов по этому поводу, автор транскрипций заявляет, что не видит причин, по которым тональный звукоряд должен быть обязательно восходящим. Выскажем предположение, что такое решение могло быть мотивировано тональным расположением первых песен из сборника В. Оловникова «Вечной славы огонь» (1969): до минор («Вечной славы огонь»), си минор («Песня о Брестской крепости»), ля минор («Песня о Горовце»), именно из него использованы две первых песни для создания прелюдий.

В связи с выбором количества прелюдий менее 24, каждый из 12 тонов не может быть представлен и мажором, и минором. Только тоны Ля, Соль, Фа, Ми, Ми-бемоль представлены двумя пьесами: мажорной и минорной; остальные — либо только мажорной, либо только минорной. Кроме того, тональность до минор повторяется дважды: она открывает и завершает весь цикл, образуя своеобразную тональную арку.

Что касается тонального соответствия оригиналам, то лишь пять из них подверглись транспонированию в другие тональности с целью придания им лучшего соответствия фортепианной звуковой специфике и из соображений конструктивного характера цикла. Данный подход находится в согласии с позицией автора песен, который охотно допускал их транспонирование по просьбе вокалистов. Да и первоначальный выбор тональности был связан не только с образно-колористическими задачами, но и с тесситурными особенностями певческих голосов.

Автор не стал переносить названия песен-оригиналов в заглавия прелюдий, так как был убежден, что нужна композиторская транскрипция, то есть по существу «самостоятельная фортепианная пьеса, активно творчески интерпретирующая авторскую идею в духе

своей эпохи и в системе мышления интерпретатора» [Оловников, 1998, с. 40]. Подчеркивая самостоятельный характер транскрипций, И. Оловников дал прелюдиям другие названия, более свойственные инструментальной музыке, например «Интермеццо», «Юмореска», «Элегия», «Лирический вальс» и т.д.

Впрочем, не разрывая полностью смысловые связи с первоисточниками, он приводит их точные названия в конце каждой прелюдии подобно тому, как это делал К. Дебюсси в своих прелюдиях. Интересно, что такой же подход наблюдается и в «Буковинских песнях» Л. Десятникова.

Таким образом, цельность «Восемнадцати песен-прелюдий» обуславливается конкретными внутренними связями. В силу ощущения некоторой «недосказанности» каждой отдельной миниатюры, возникает потребность объединять для концертного исполнения несколько из них, создавая своего рода микроциклы. И. Оловников считает, что «исполнение хотя бы 2–3 прелюдий по выбору пианиста придаст статус завершенности данному эпизоду сценического выступления» [Оловников, Оловников, 2024, с. 4]. Конечно же, высшей художественной задачей является исполнение всего сборника целиком.

## Методы трансформации оригинала в цикле «Восемнадцать песен-прелюдий». Форма

Первоочередной задачей при транскрибировании песни является преобразование традиционной для данного жанра куплетной формы. В песне каждый следующий куплет содержит новый фрагмент поэтического текста, что служит объединяющим фактором. В тех случаях, когда транскриптор стремится сохранить количество куплетов, он должен постоянно варьировать изложение от проведения к проведению. Подлинным мастером такого подхода был Ференц Лист, представивший великолепные образцы многокуплетной транскрипции (Ф. Шуберт — Ф. Лист «Вечерняя серенада» (1839), «Баркарола» (1838), Р. Шуман — Ф. Лист «Посвящение» (1848))[4].

(4) Однако в Ave Maria (1838) Ф. Шуберта Ф. Лист отказывается от одного куплета, чтобы не нарушать лишней вариацией и расширенной фактурой возвышенность этой мелодии.



В самом песенном творчестве В. Оловникова явно прослеживается стремление избежать однообразия куплетного изложения и придать песне свойство сквозного развития. Целый ряд его песен лишен знаков повтора и все проведения выписаны в нотном тексте, который варьирует изложение (обычно фортепианное), повышая к концу его эмоциональный тонус («Песня о Брестской крепости» (1952), «Ода безымянным» (1969), «Песня на исходном рубеже» (1967), «Бессменный пост» (1977) и др.), что придает таким песням черты балладности.

Применительно к размерам фортепианной миниатюры перенос всех проведений оригинала нецелесообразен, поэтому автор транскрипций сокращает количество проведений с 4 до 3 («Песня о Брестской крепости» — Presto inquieto), с 3 до 2 («Вечерняя прогулка» (1967) — «Строевая»), с 4 до 2 («Лесная песня» (1949) — «Лесная»), с 4 до 2 или 3 по усмотрению исполнителя («Песня о Минске» (1958) — «Токката»), с 3 до 1 («Песня о юности» (1970) — «Мимолетность»). В последнем примере, который представлен самой миниатюрной пьесой, в конце возвращается материал вступления, как бы обещая еще одно проведение. Но этого не происходит — пьеса неожиданно завершается, оправдывая свое название. Помимо таких приемов иногда используются сокращения части материала при повторении куплета. Так, в Прологе («Вечной славы огонь», 1969) повторяется только второй элемент темы, а в «Пасторали» («Песня про Ульяну», 1973) — только первый элемент. В «Легенде» («Песня о матери», 1981) имеется два варианта исполнения (сокращенный помещен в приложении к сборнику): в основном варианте повторяется основной раздел и заключительная часть припева, в сокращенном — материал припева вообще отсутствует.

Независимо от выбранного числа проведений в цикле неизменно действует принцип вариационности. Не существует двух одинаковых проведений одного материала, что проявляется в разнообразных формах: перенос мелодии в другие регистры, октавные удвоения, небольшие ритмические изменения, добавление фактурных элементов, изменение динамики и т.д. Причем степень варьирования может колебаться от едва заметных деталей до основательной трансформации нотного материала.

Особо стоит упомянуть фортепианные вступления к песне. Здесь действует такой принцип: если вступление использует тематический

материал вокальной партии, то оно либо пропускается («Пролог», «Утешение»), либо сокращается («Легенда»). Необычно строение «Оды безымянным», на материале которой основан № 16 «Монолог». Фортепианное вступление там расширено до размеров целого куплета. Таким образом, роялю поручено первоначальное изложение материала. В транскрипции именно оно взято за основу, фактура передается почти без изменений. Интересно, что для этой пьесы в транскрипции были добавлены два вступительных такта, придающие теме значимость и величие.

**Ил. 3.** Оловников И. Прелюдия № 16 «Монолог», тт. 1–6. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 38
**Fig. 3.** Olovnikov I. Prelude № 16 *Monologue*, bars 1–6. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 38

Весьма значительное сокращение исходного материала предпринято в «Утешении» (№ 9 — «Песня про Веру Хоружую», 1976). Оригинал написан для смешанного хора. Два куплета в Ges-dur проводят мужские голоса, затем женский хор поет в Es-dur еще один куплет, переходящий в драматизирующий эпизод-вокализ es-moll. После чего следует реприза в основной тональности и в звучании полного хора с эмоционально подъемным завершением. Так из куплетной формы выкристаллизовывается трехчастная композиция с динамической репризой, а песня приобретает черты балладности. В транскрипции отсутствует середина с ее яркой кульминацией, «женское» проведение не дается полностью, а незаметно переходит в заключительный раздел репризы с возвращением основной тональности. Резкое сокращение



музыкального материала, отказ от повышения экспрессии в середине и в конце приводит к более выдержанному мягкому, просветленному настроению на всем протяжении прелюдии, что оправдывает как ее название, так и статус миниатюры. По словам автора транскрипции, он пришел к такому решению не сразу, а на позднем этапе работы по приданию большей целостности всему циклу путем лучшего сопряжения соседних пьес друг с другом.

## Фактура

В связи с насыщенным характером и тщательной разработкой фортепианных сопровождений в песнях В. Оловникова, перед транскриптором встает задача не столько формирования новой фактуры, сколько поиска путей для возможно более точной передачи авторского изложения и объединения его с мелодической линией. Аккомпанементы В. Оловникова содержат столь интересные тембровые и гармонические решения, что жертвовать ими значило бы потерять главные выразительные средства произведения. В самих аккомпанементах композитор дает намек на то, какой должна быть транскрипция.

Еще одно соображение касается эволюции авторского стиля. Манера письма композитора заметно менялась от наиболее ранних опусов («Песня о Доваторе», 1948) к поздним произведениям («Песня про Веру Хоружую», 1976). В них усложнялся гармонический язык, расширялись формообразующие средства, возрастала роль аккомпанементов. Но даже в песнях одного периода мы можем наблюдать значительную стилевую разницу, определяемую основным содержанием поэтического источника. Поэтому передача в транскрипции точной манеры авторского письма также обеспечивает качественное разнообразие фортепианных миниатюр наряду с образно-эмоциональным и структурным факторами.

Простейшим решением создания фортепианной фактуры транскрипции является почти дословный перенос фортепианной партии песни. В знаменитой «Лесной песне» это становится возможным благодаря тому, что в аккомпанементе уже содержится мелодия, дублирующая вокальную строчку.

**Ил. 4.** Оловников И. Прелюдия № 11 «Лесная», тт. 1–5. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 28
**Fig. 4.** Olovnikov I. Prelude № 11 *Forest*, bars 1–5. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 28

Здесь нужно обратить внимание на небольшую, но важную метрическую перестройку. Дело в том, что первая (и вторая) вокальная фраза полностью укладывается в трехдольный размер. Однако композитор специально разбивает ее на двух- и четырехдольный такты. Сделано это для того, чтобы смысловой акцент в слове «сосны» приходился на первый слог (сильная доля такта). К тому же переменный размер приближает характер мелодии к белорусской народной песне. В транскрипции используется традиционная метрика, а подчеркивание необходимого звука (здесь он приходится на последнюю долю такта) осуществляется с помощью черточек tenuto. Такое решение более свойственно фортепианной музыке.

Второе проведение содержит октавное удвоение мелодии, добавлены фигурации в левой руке. На кульминации применены пассажные заполнения, усилен заложенный в оригинале динамический контраст между звеньями нисходящей секвенции. В конце досочинено небольшое заключение на материале вступления.

Хрестоматийная популярность этой мелодии, ее народный характер и возвышенная простота потребовали крайне бережного отношения к оригиналу без использования особых пианистических эффектов.

Песня-прелюдия № 8 «Мимолетность» («Песня о юности», 1970) представляет образец со значительной трансформацией фактуры, что понадобилось для придания произведению иного, чем в оригинале,

**Ил. 5.** Оловников И. Прелюдия № 11 «Лесная», тт. 38–41. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 29
**Fig. 5.** Olovnikov I. Prelude № 11 *Forest*, bars 38–41. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 29

образного освещения. Здесь задорный напористый характер преобразован в прозрачный «табакерочный» образ флейтового звучания. Линия баса перенесена на три октавы выше, а фигурация правой руки превращена в трель, из которой как бы рождается мелодия. Транскрипция транспонирует песню на тон ниже. Окраска тональности соль мажор, ускорение темпа, использование правой и левой педалей добавляют пьесе ощущение безостановочно журчащей субстанции — символа неудержимо бегущего времени. Такое не лишенное логики преобразование задумано для придания пьесе функции интермедийности между серьезными по содержанию соседними прелюдиями.

Разнообразные формы организации фактуры представлены в «Юмореске» (№ 6 — дуэт «Как у нас на тракторном», 1951); здесь после вступления подключаются виртуозные способы изложения мелодии. Исходный материал транспонирован на кварту выше для придания звучанию большей звонкости, ломаные октавы вносят дополнительное оживление, в дальнейшем применятся прием martellato. Такое обогащение фактуры элементами виртуозности придает пьесе оживленный, задорный характер, что усиливает первоначальный замысел, заложенный в песне, подчеркивает образный оттенок среднего эпизода.

Иногда желание сохранить интересные тембровые находки в сопровождении песни приводит к созданию двух вариантов

транскрипции: более близкого к оригиналу и более свободного по использованию новых эффектов. Так произошло в прелюдии № 13 «Пастораль» («Песня про Ульяну»). В ней необычным для аккомпанементов приемом являются децимы в верхнем регистре, которые по замыслу предпочтительно брать, не раскладывая на арпеджато(5). В основной версии транскрипции авторское вступление передается полностью без изменений. Однако в ходе работы над компоновкой целого автор транскрипций почувствовал необходимость введения более быстрого движения в пьесе для придания ей заметных черт отличия от окружающих номеров. При этом колорит и основной темп прелюдии не должны были меняться. Так возник вариант изложения вступления, где децимы уступили место пассажам. В данной песне композитор использует прием самоцитирования. В маленьком фортепианном проигрыше перед заключением доверительно и прозрачно звучит ключевая интонация из знаменитой песни «Радзіма мая дарагая», что должно символизировать единство чувства любви к уголку малой родины и к своему Отечеству в великом понимании.

В транскрипции она выделена обратной динамикой *pp* и дополнительной ремаркой *quasi reminiscenza*. Эффект возвращения к основному образу в прелюдии усилен пассажем из тридцать-вторых длительностей, которые проносятся через всю клавиатуру сверху вниз. Очевидно, что авторский замысел здесь подчеркнут особым образом за счет расширения средств фортепианной фактуры.

В целом, метод создания звуковой ткани в цикле «Восемнадцать песен-прелюдий» опирается на те особенности и приемы пианизма, которые с большим совершенством заложены в аккомпанементах оригиналов. В транскрипциях они либо сохраняются, либо усиливаются, и только в отдельных случаях преобразуют художественный образ в новое качество. Изложение прелюдий отличается классической строгостью, отсутствием звуковых перегрузок и виртуозных излишеств. Оно находится вполне в русле избранного жанра как по камерности масштаба пьес, так и по разумной степени охвата звуковых возможностей фортепиано.

(5) По словам Игоря Оловникова, «отец специально подбирал на клавиатуре варианты децим, требующие минимального растяжения руки. Таковыми оказались малые децимы с нижней нотой на черной клавише».



## Мелодия

Мелодическая линия является главным выразительным фактором вокального произведения. В транскрипции именно она должна передаваться без изменений. Тем не менее отдельные мелкие детали мелодии подвергаются коррекции даже вне транскрипторского жанра. Происходит это, во-первых, в случае перевода оригинала на другой язык, когда невозможен полностью эквиритмический перевод поэтического текста, а во-вторых, в куплетной форме при ритмическом расхождении стихов в разных куплетах. Что касается фортепианной транскрипции, то каждый музыкант стремится придать мелодии черты, свойственные инструментальной музыке. Как отмечает Б. Бородин, «познание природы фортепиано приводит к созданию новых акустически эффективных способов фортепианного изложения для передачи чувственной красоты вокального мелоса» [Бородин, 2011, с. 146]. Подлинным мастером таких преобразований был Ференц Лист, создавший огромное количество транскрипций вокальной музыки, в том числе и своих собственных сочинений.

В цикле прелюдий И. Оловникова серьезные преобразования связаны с необходимостью сочетания двух мелодий: вокальной и фортепианной, которые взаимодействуют, переплетаются и передают друг другу инициативу. Так происходит в случае, если партия фортепиано имеет самостоятельную развитую мелодическую линию.

В прелюдии № 14 «Приглашение к мазурке» («Вясельная», 1978) в первом проведении подчеркивается главенство хора. Фортепианная линия расположена выше по тесситуре, но в транскрипции она опущена на октаву. В заключительном проведении, напротив, за основу принимается фортепианная линия как более яркая и выразительная. В этой транскрипции расширен эпизод заключительного каданса с использованием технических приемов, которые встречались ранее в партии сопровождения — гемиолы в левой руке, гаммообразные взлеты в правой создают своеобразную «раскрутку» для усиления заключительного эффекта мазурки.

Подобный тип развертывания мелодической линии можно назвать интегральным, поскольку он суммирует интонации как вокальной, так и фортепианной строчки. Вместе с тем нельзя сказать, что звучание оригинала при этом значительно меняется. Дело

в том, что результирующая мелодическая канва в первоисточнике воспринимается почти так же, как и в транскрипции: слушательское восприятие постоянно переключается между вокальной и фортепианной (или оркестровой) линиями, неизбежно выбирая приоритетный выразительный элемент из общей фактуры. Естественно, что такое положение вещей предусматривается и рассчитывается при реализации соответствующего композиторского замысла.

Еще одной формой мелодического преобразования, типичного для фортепианного изложения, служит создание гибкой пассажной техники, которая в своем движении опирается на характерные интонации оригинальной мелодии, сохраняя ее узнаваемость и настроение. Это случай, «когда инструментальная стихия приобретает самодовлеющий характер, и на основе вокального сочинения возникает виртуозная пьеса…» [Бородин, 2011, с. 149].

В прелюдии № 17 «Блестящий вальс» («Перад спатканнем» из музыки к кинофильму «Весенние грозы» (1960, режиссер Н. Фигуровский)) первое проведение почти полностью воспроизводит первоисточник, а во втором господствует безостановочный поток опевающих фигур, который по духу приближается к известным шопеновским образцам «быстрой мелодии» или «мелодизированного пассажа».

**Ил. 6.** Оловников И. Прелюдия № 18 «Песня о Минске», тт. 52–56. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 45
**Fig. 6.** Olovnikov I. Prelude № 18 *Song of Minsk*, bars 52–56. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 45

Редкий пример трансформации можно наблюдать в «Токкате» (№ 18 — «Песня о Минске», 1958). В ней мелодия не просто



передается в левую руку, но поручается басовому голосу в октавном удвоении(6).

Здесь бас не только воспроизводит основную мелодию, но в моменты ее остановки между фразами переключается на исполнение собственно басовых ходов, которые уже есть в фортепианном аккомпанементе оригинала. Таким образом, басовая линия в этом фрагменте является еще одним примером интегральной мелодии.

## Гармония

Гармоническая составляющая в песенном творчестве В. Оловникова играет важнейшую роль. Являясь неотъемлемой частью мелодической выразительности, она образует в песне требуемый колорит, создает необходимый уровень эмоциональной напряженности, определяет размерность ритмического движения. Неповторимость гармонического освещения в каждой песне задает ее индивидуальный характер с первых же тактов фортепианного вступления. Будучи на протяжении многих лет преподавателем теоретических дисциплин в консерватории, композитор в совершенстве владел всеми премудростями гармонической науки. В песне воплощался не только его громадный профессиональный опыт, но и стремление к новому, необычному, смелому. Песня служила ему как трибуной для выражения мысли, так и своеобразной творческой лабораторией.

Для песен В. Оловникова характерен широкий диапазон сложностей гармонизации мелодии от простейших трезвучий до насыщенных альтераций и эллиптических последовательностей.

Так, начало «Песни о Доваторе» (прелюдия № 12 «Кавалерийская», 1948) основано почти на одних трезвучиях.

Лапидарно-суровый оттенок этого марша требовал от композитора простых гармонических средств и функциональной ясности(7). В этом же духе выдержана и «Лесная песня» (1949), народный колорит которой создается еще более простой и прозрачной гармонизацией.

(6) Такой прием характерен для жанров массовой духовой музыки (марш, вальс), где некоторые разделы обязательно поручаются басовым инструментам.

(7) В свое время эта песня стала неофициальным гимном военного казачества и получила широкое распространение под названием «Казачья песня».

**Ил. 7.** Оловников И. Прелюдия № 12 «Кавалерийская», тт. 1–10. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 30
**Fig. 7.** Olovnikov I. Prelude № 12 *Cavalry*, bars 1–10. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 30

Написанная спустя двадцать лет песня-манифест «Вечной славы огонь» (1969) (прелюдия № 1 «Пролог») будто несет на себе печать пережитого, отличаясь мрачной торжественностью и строгостью. Положенное в основу неторопливое движение наводит на мысль о шествии ветеранов, которое сопровождается невеселыми думами о тяжких военных годах. Гармонический язык здесь совсем иной: трезвучия встречаются редко, все остальные аккорды являются диссонирующими, обильно применяются альтерации, неаккордовые звуки. В сочетании с неустойчивой функциональностью это создает эффект большого внутреннего напряжения.

Учитывая рассмотренные особенности гармонического языка В. Оловникова, который стал мощным выразительным фактором его песенного наследия, нужно признать естественными усилия автора транскрипций по сохранению и бережной передаче в прелюдиях всех приемов гармонизации, имеющихся в оригиналах. В транскрипциях полностью отсутствует разукрашивание или «осовременивание» гармоний. Редкие исключения представляют лишь отдельные аккордовые



усложнения, как в «Юмореске», правда, и они выполнены в стиле оригинала.

Автор транскрипций сформулировал свое творческое кредо следующим образом: «Приоритетной задачей для меня всегда было сохранение первозданного стиля оригинала, а также передача средствами фортепиано особенностей и даже деталей композиторского первоисточника» [Оловников, Оловников, 2024, с. 3]. Благодаря такому подходу в прелюдиях сохраняются важнейшие индивидуальные характеристики, во многом связанные с творчески разнообразным и мастерски выполненным гармоническим сопровождением песен.

## Заключение

Фортепианный цикл И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий» по мотивам песен Владимира Оловникова является уникальным творческим явлением в белорусской фортепианной музыке. Впервые был создан цикл фортепианных миниатюр, базирующийся на песенном наследии выдающегося белорусского композитора, объединенный мощными внутренними связями тонального, образно-содержательного и жанрово-стилистического направлений. Он послужил импульсом для возрождения образцов бесценного мелодического богатства белорусской песенной культуры, которые воплотились теперь в звуках фортепиано и в этом качестве вновь вошли в репертуар концертной эстрады, музыкальных конкурсов и педагогического процесса.

Цикл отличает чуткое отношение к оригиналу, бережное сохранение не только его образно-идейной сферы, но и композиционных деталей, а также многих особенностей пианизма, заложенных в партии авторского фортепианного сопровождения. Отметим важнейшие отличия сочинений И. Оловникова от большинства образцов конца XX — начала XXI века, представленных в творчестве других транскрипторов,— «репрезентация стиля композитора, минимальное вмешательство в оригинал и максимальное соответствие основам мышления автора и его письма» [Оношко, 2022, с. 137]. Характеризуя в целом транскрипторский стиль И. Оловникова, А. Меркулов подчеркивает: «Особенно покоряет ювелирная точность и редкостная оправданность в использовании композиторских выразительных

средств и пианистических приемов для убедительного воссоздания авторского замысла» [Оловников, 2018, с. 2].

Большой исполнительский опыт автора транскрипций позволил ему создать высокие образцы пианизма, столь же широко использующие весь арсенал возможностей инструмента, сколь и благодарные для исполнителя. Открепление от оригиналов важнейшего фактора вербальной коммуникации с большой полнотой и убедительностью компенсируется в песнях-прелюдиях всем богатством фортепианных средств, придавая им особую силу выразительности и эстетическую самостоятельность.

Ориентация на пианистические аудитории разных возрастов и потенциалов позволяет определить его предназначение как широко универсальное. Заявленная возможность комбинировать выбранные пьесы, создавая из них микроциклы, значительно расширяет круг возможных исполнителей.

Фортепианный цикл песен-прелюдий, изданный в Белорусской государственной академии музыки, отличается тщательной расстановкой исполнительских указаний, большинство из которых перенесены из первоисточников. Однако нотная картина не выглядит перегруженной. Автор подчеркивает, что «даже самые подробные и изощренные ремарки могут дать лишь схематичную и весьма приблизительную картину звуковых параметров, а наполнить их живым конкретным смыслом может только творческая инициатива, воображение и фантазия исполнителя» [Оловников, 2009, с. 5].

Отмечая высокую идейность и художественность цикла И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий» по вокальным сочинениям В. Оловникова, можно рекомендовать его широкому кругу исполнителей и педагогов с уверенностью, что он займет достойное положение в репертуаре исполнителей и педагогов.



## Список литературы:

1 *Бородин Б.* История фортепианной транскрипции М.: Дека-ВС, 2011. 507 с.

2 *Георгиевская О.В.* Некоторые замечания о фортепианной транскрипции // Актуальные проблемы современной науки. 2013. № 3. С. 116–118.

3 *Данилевич Л.* Творчество Д.Б. Кабалевского М.: Советский композитор, 1963. 198 с.

4 *Зубрич И.* Владимир Оловников. Минск: Беларусь, 1970. 80 с.

5 *Наливаева Е.* Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 46–68. https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003.

6 *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. 54 с.

7 *Оловников И.В.* О художественной ценности фортепианных транскрипций // Фортепианная педагогика: Сборник статей / Сост. З. Качарская. Минск: БелИПК, 1998. С. 31–46.

8 *Оловников И.* Концертные транскрипции. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2009. 72 с.

9 *Оловников И.* Концертные транскрипции для фортепиано / Сост. А.М. Меркулов. М.: Дека-ВС, 2018. 63 с. (Серия «Шедевры фортепианной транскрипции»; вып. 33).

10 *Оловников И.В., Оношко И.Ю.* Цикл «Картины» В. Оловникова: к вопросу воплощения художественного образа // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия 5: Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. Вып. 49 / Науч. ред. В.Л. Яконюк. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2020. С. 149–158.

11 *Оношко И.Ю.* Оперные транскрипции И. Оловникова в концертной и просветительской деятельности пианиста // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2016. № 29. С. 60–66.

12 *Оношко И.Ю.* Вклад Станислава Монюшко в транскрипторское искусство XIX века // Художественная культура. № 1 (32). 2020. С. 459–476. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00022.

13 *Оношко И.Ю.* Искусство фортепианной транскрипции в творчестве Игоря Оловникова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2022. № 41. С. 133–138.

14 *Оношко И.Ю.* Концертная сюита из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского — И. Оловникова как отражение индивидуального стиля пианиста-транскриптора // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2023. № 43. С. 80–84.

15 *Сергиенко Р.И.* Его талант принадлежал народу, и только народу он служил (к 100-летию со дня рождения Владимира Владимировича Оловникова) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2019. № 34. С. 162–165.

## References:


1 Borodin B. *Istoriya fortepiannoi transkriptsii* [History of Piano Transcription]. Moscow, Deka-VS Publ., 2011. 507 p. (In Russian)

2 Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya o fortepiannoy transkriptsii [Some Remarks on Piano Transcription]. *Aktual'nye problemy sovremennoi nauki*, 2013, no. 3, pp. 116–118. (In Russian)

3 Danilevich L. *Tvorchestvo D.B. Kabalevskogo* [The Works of D.B. Kabalevsky]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1963. 198 p. (In Russian)

4 Zubrich I. *Vladimir Olovnikov* [Vladimir Olovnikov]. Minsk, Belarus' Publ., 1970. 80 p. (In Russian)

5 Nalivaeva E. Istina gde-to ryadom: "Bukovinskie pesni" Leonida Desyatnikova kak neoromanticheskii tsikl [The Truth Is Out There: Leonid Desyatnikov's *Bukovinian Songs* as a Neo-romantic Cycle]. *Opera musicologica*, 2021, vol. 13, no. 2, pp. 46–68. https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003. (In Russian)

6 Olovnikov V.V, Olovnikov I.V. *Vosemnadtsat' pesen-prelyudii dlya fortepiano: Izbrannye pesni Vladimira Olovnikova v forme fortepiannykh miniatyur: K 105-letiyu kompozitora* [Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105th Anniversary of the Composer's Birth]. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024. 54 p. (In Russian)

7 Olovnikov I.V. O khudozhestvennoi tsennosti fortepiannykh transkriptsii [On the Artistic Value of Piano Transcriptions]. *Fortepiannaya pedagogika: Sbornik statei* [Piano Pedagogy: Collection of Articles], comp. Z. Kacharskaya. Minsk, BelIPK Publ., 1998, pp. 31–46. (In Russian)

8 Olovnikov I. *Kontsertnye transkriptsii*[Concert Transcriptions]. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2009. 72 p. (In Russian)

9 Olovnikov I. *Kontsertnye transkriptsii dlya fortepiano* [Concert Transcriptions for Piano], comp. A.M. Merkulov. Moscow, Deka-VS Publ., 2018. 63 p. (Seriya "Shedevry fortepiannoi transkriptsii"; vyp. 33 [Series Masterpieces of Piano Transcription, vol. 33]). (In Russian)

10 Olovnikov I.V., Onoshko I.Yu. Tsikl "Kartiny" V. Olovnikova: k voprosu voploshheniya khudozhestvennogo obraza [*The Pictures* Cycle by V. Olovnikov: On the Question of the Embodiment of an Artistic Image]. *Voprosy teorii i praktiki professional'noj podgotovki muzykantov-ispolnitelej* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music. Series 5: Questions of the History and Theory of Performing Arts. Music Pedagogy]. Issue 49, sc. ed. V.L. Yakonyuk. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2020, pp. 149–158. (In Russian)

11 Onoshko I.Yu. Opernye transkriptsii I. Olovnikova v kontsertnoi i prosvetitel'skoi deyatel'nosti pianista [Opera Transcriptions by I. Olovnikov in the Concert and Educational Activities of the Pianist]. *Veszi Belaruskai dzyarzhaŭnai akademii muzyki*, 2016, no. 29, pp. 60–66. (In Russian)

12 Onoshko I.Yu. Vklad Stanislava Monyushko v transkriptorskoe iskusstvo XIX veka [Contribution of Stanisław Moniuszko to Transcription Art of the 19th Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 459–476. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00022. (In Russian)

13 Onoshko I.Yu. Iskusstvo fortepiannoi transkriptsii v tvorchestve Igorya Olovnikova [The Art of Piano Transcription in the Works of Igor Olovnikov]. *Veszi Belaruskai dzyarzhaŭnai akademii muzyki*, 2022, no. 41, pp. 133–138. (In Russian)

14 Onoshko I.Yu. Kontsertnaya syuita iz baleta "Lebedinoe ozero" P. Chaikovskogo — I. Olovnikova kak otrazhenie individual'nogo stilya pianista-transkriptora [Concert Suite from *The Swan Lake* Ballet by P. Tchaikovsky — I. Olovnikov as a Reflection of the Individual Style of the Pianist-Transcriptor]. *Veszi Belaruskai dzyarzhaŭnai akademii muzyki*, 2023, no. 43, pp. 80–84. (In Russian)

15 Sergienko R.I. Ego talant prinadlezhal narodu, i tol'ko narodu on sluzhil (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Vladimira Vladimirovicha Olovnikova) [His Talent Belonged to the People, and He Served Only the People (On the 100th Anniversary of the Birth of Vladimir Vladimirovich Olovnikov)]. *Veszi Belaruskai dzyarzhaŭnai akademii muzyki*, 2019, no. 34, pp. 162–165. (In Russian)

УДК 791.43.03
ББК 85.373(2); 85.374.3(2)

**Котик Никита Вадимович**
Аспирант, кафедра истории и философии, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, 129223, Россия, Москва, пр-т Мира, 119, стр. 36
ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com
**Ключевые слова:** советский кинематограф, производственная драма, социалистический реализм, культурная политика, позднесоветская культура, брежневская эпоха

Котик Никита Вадимович

# Человек со стороны: типаж героя-новатора в производственных фильмах 1970-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-426-455

**Для цит.:** *Котик Н.В.* Человек со стороны: типаж героя-новатора в производственных фильмах 1970-х годов // Художественная культура. 2026. № 1. С. 426–455. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-426-455.

**For cit.:** Kotik N.V. A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 426–455. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-426-455. (In Russian)

**Kotik Nikita V.**
PhD Student, Department of History and Philosophy, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Researcher, The State Central Museum of Cinema, 119 bld. 36 Mira Av., Moscow, 129223, Russia
ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com
**Keywords:** Soviet cinema, production drama, socialist realism, cultural policy, late Soviet culture, Brezhnev era

**Kotik Nikita V.**

A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фигуры героя-новатора в советском производственном кино 1970-х годов. В центре исследования — инженеры, руководители, специалисты, которые часто появляются в сюжетах как «люди со стороны», приезжающие на предприятие с целью его модернизации, оптимизации и мобилизации сотрудников на новые трудовые свершения. Такая нарративная конструкция, равно как и переосмысление производственной темы в целом, напрямую связана с политическим курсом правящей партии на поддержку научно-технической революции (НТР), а также с ужесточением культурной политики и стремлением вернуть кино к основам соцреалистического канона. На примере фильмов «Здесь наш дом» (1973), «Старые стены» (1973), «Обратная связь» (1977) и ряда других прослеживается, что фигура «человека со стороны» не восстанавливает целостность соцреалистической модели, а напротив — вскрывает и проблематизирует ее внутренние противоречия. Сравнение с образами сталинского кинематографа показывает смещение акцентов: герой утрачивает тесную связь с коллективом, его личные цели не совпадают с трудовыми, а финалы лишаются характерного для соцреализма победного оптимизма. Появление героя-новатора не приносит гармонии и в жизнь коллектива, но подчеркивает идейный разлад и усталость от мобилизационной риторики. Исследование опирается на рецензии критиков, публикации в профильной прессе, стенограммы худсоветов и редколлегий, что позволяет выявить связь художественных трансформаций направления с социокультурными и идеологическими изменениями в позднесоветском обществе.



**Abstract.** The article analyses the figure of the innovative hero in the Soviet industrial cinema of the 1970s. The research focuses on engineers, managers, and technical specialists who often appear in the narrative as ‘outsiders’ — characters sent to a factory or construction site to modernize production processes, optimize work organization, and inspire workers to embrace change. This narrative device, as well as the broader reinterpretation of the industrial theme, reflects both the ruling Party’s strategic emphasis on the scientific and technological revolution and the tightening of cultural policy aimed at reaffirming the principles of the socialist realist canon. Using prominent examples such as *Our Home Is Here* (1973), *The Old Walls* (1973), and *Feedback* (1977), the article demonstrates that the ‘outsider’ figure does not restore the socialist realist model but instead exposes its inner contradictions and new ideological fractures. Comparison with Stalin-era films reveals significant shifts: the innovative hero loses connection with the collective, personal and professional goals diverge, and film endings lack the triumphantly optimistic resolution typical of classic socialist realism. The presence of the innovator also unsettles the collective’s everyday life, highlighting a dissonance between mobilization demands and private interests. The study draws on contemporary reviews, critics’ commentaries, and archival materials from artistic councils and editorial boards, illustrating how sociocultural and ideological changes shaped the transformation of the movement in the late Soviet period.

## Введение

Одним из чрезвычайно характерных явлений советской кинокультуры 1970-х годов стало обновление производственной тематики — направления, в котором трудовой коллектив и производство становились сценой идеологического действия, а главный герой должен был олицетворять собой носителя передовых социалистических ценностей. Это возвращение было инициировано партийными директивами: «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (1969) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972). И то и другое постановление фактически были направлены на укрепление позиций социалистического реализма, утверждение положительного героя и «борьбу за высокие идеалы». Целью переосмысления производственной тематики в советском кинематографе 1970-х годов становится демонстрация последовательных усилий правящей партии по модернизации социалистической промышленности и трансформации общества в соответствии с требованиями и возможностями новейших достижений научно-технической революции. В рамках этой установки возникает типаж «человека со стороны» — нового специалиста, инженера, мастера или директора, прибывающего на предприятие с инициативой, рационализаторскими идеями и желанием изменить устоявшийся порядок.

На первый взгляд, этот герой был призван стать прямым воплощением соцреалистического канона: деятельный, принципиальный, он стремится к прогрессу, борется с рутиной и апатией. Однако на деле именно этот типаж становится точкой разлома внутри художественного метода. Прибывая «со стороны», он приносит с собой не только новации, но и сомнение, конфликт, непримиримость к условностям, вскрывая внутренние противоречия коллектива и всей производственной системы. Его столкновение с инертной средой обнажает неэффективность бюрократии, конформизм работников, а порой — бессилие перед структурной закостенелостью.

Характерно, что режиссеры этих фильмов редко предлагают герою победу. В сравнении с периодом расцвета соцреалистического канона в 1930-х годах производственные драмы 1970-х нередко завершаются



открытой, неопределенной концовкой, где результат борьбы остается неясным, а перемены — не гарантированными. Таким образом, следуя официальному требованию вернуться к соцреалистическим формам, авторы этих фильмов фактически вскрывают сам канон изнутри, превращая его из идеологического инструмента в способ критического высказывания.

Настоящая статья посвящена анализу этого сюжетного мотива — фигуры «человека со стороны» — как культурного симптома позднесоветской эпохи. На примере ключевых производственных драм 1970-х годов исследуется, каким образом внешне лояльный идеологический образ оборачивается критикой системы, в которую герою не удается ни органично встроиться, ни ее преобразить.

## Производственная тематика и соцреализм: рамки и основания исследования

В 1930-е годы с утверждением социалистического реализма как официального художественного метода тема производства получила устойчивую форму и значение. Необходимо сделать отступление и обозначить, что в советской системе кинопроизводства понятия темы и жанра нередко смешивались — в том числе применительно к так называемым «производственным фильмам». Тематическое планирование — важнейший механизм в рамках централизованной культурной политики начиная с середины 1920-х годов. В 1928 году «Совкино» опубликовало тематический план фильмов на ближайший сезон. Каждая тема сопровождалась названием, тематическим направлением и пометками о степени готовности материала в «Совкино». Примером заявки может служить тема «Шахтеры» с пояснением: «Жизнь и труд советских шахтеров» или, например, «Химизация страны» — «Роль химической промышленности в условиях военной угрозы» [Белодубровская, 2020, с. 57–58].

Несмотря на неоднозначную реакцию среди представителей киноадминистрации и творческой интеллигенции — некоторые чиновники и деятели культуры критически оценивали саму идею централизованного выбора тем, опасаясь, что она приведет к стандартизации мышления и снижению художественного уровня кинематографа [Сутырин, 1931, с. 5], — принцип тематического планирования сохранился

и в дальнейшем только усиливался. И среди «приоритетных» тем, ежегодно обозначаемых в планах киностудий или в пожеланиях партии, производственная проблематика стабильно занимала ведущее место как ключевой элемент социалистической повестки.

Так, в плане студии «Украинфильм» на 1934 год упоминается рубрика «О людях социалистической промышленности» [Катинов, 1934, с. 2]. В 1936 году ЦК Партии потребовал отредактировать тематический план на год, подготовленный Б.З. Шумяцким, и включить туда среди прочего тему «Стахановцы промышленности» [Кремлевский кинотеатр, 2005, с. 319–320]. Уже в 1938 году в тематическом плане, поданным в ЦК новым руководителем кинематографии С.С. Дукельским, фигурирует тема «о стахановском движении» [Тематический план, 1939, с. 3]. Позже, уже после войны была заметна и конкретизация промышленной/производственной тематики — в тематическом плане 1947 года, утвержденном И.В. Сталиным, есть, к примеру, разделы «О новаторах техники», «О нефтяниках» и «О металлургах» [Кремлевский кинотеатр, 2005, с. 737].

Вышеупомянутое смешение жанров и тем происходило за счет того, что в тематических планах традиционные жанры, вроде комедий, исторических и музыкальных фильмов, никак не выделялись отдельно. В одном и том же списке среди «тем» могли быть перечислены и «советские комедии», и «жизнь нашей колхозной деревни», и «фильмы национальных студий» [Советская кинематография, 1940, с. 1]. Легко представить фильм, который объединял бы все три эти темы, что говорит об абстрактности тематических планов, призванных не столько жестко категоризовать советское кино, сколько обозначать вектор развития, утвержденный властью. Поскольку конкретного, официально закрепленного выделения жанра «производственного фильма» или «производственной драмы» за годы советской власти не произошло[1], в нашей статье мы будем использовать «тематические» понятия: фильм «на производственную тематику» или, для лаконичности, производственный фильм.

(1) Хотя рассуждения о «производственном фильме» как жанре, безусловно, встречаются. Об этом, в частности, писал киновед В.И. Фомин в сборнике «Жанры кино» (1979).



Производственные фильмы представляется уместным рассматривать сквозь призму соцреалистического канона — нормативной художественной системы, официально закрепленной в ходе Первого съезда Союза писателей СССР в 1934 году и сохранявшей свою регламентирующую силу на всем протяжении существования советского искусства. Обращение к соцреалистическому канону как к институционализированному социокультурному явлению, выражавшему задачи и идеологию властных структур, прежде всего партии, позволяет зафиксировать и аналитически обозначить степень новизны и трансформации трактовок производственной темы в 1970-е годы. В то же время этот подход выявляет органическую связь изменений внутри кинематографа с более широкими сдвигами в системе социальных и идейных координат позднесоветского общества.

Предваряя рассмотрение типа «человека со стороны», следует подчеркнуть, что классическая, с нашей точки зрения, соцреалистическая интерпретация производственной тематики выстраивается на фундаментальных концептах соцреализма: народности, идейности и конкретности. Несмотря на их внешнюю декларативность и кажущуюся абстрактность, более внимательный анализ обнаруживает внутри этих постулатов сложноорганизованную художественную систему, в которой для достижения полноты соцреалистического эффекта необходимо согласованное функционирование всех ее элементов. Народность определяет происхождение героя из народа и делает его выразителем и носителем типичных (или желаемых) массовых настроений. Идейность фиксирует внутреннее развитие героя как неразрывно связанное с официальной идеологией и политикой государства, а патерналистская роль партии проявляется через фигуру партийных наставников, выступающих как сознательные кураторы и корректоры народной энергии. Наконец, принцип конкретности предполагает не только прозрачность художественного языка и нарратива, но и выполнение функции «исторической конкретности в революционном развитии», что оборачивается утопическим горизонтом произведения — стремлением отразить мир в состоянии грядущего совершенства и социального идеала [Котик, 2023].

## Актуализация производственной темы в 1970-е годы

Ревизия производственной темы, а также ее обновленная интерпретация в советском кинематографе 1970-х годов связаны с идеологическим курсом, обозначенным в ряде постановлений эпохи. В контексте управления кинематографией это возвращение было инициировано партийными директивами: «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» от 7 января 1969 года и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 2 августа 1972 года. Оба постановления призывали к укреплению позиций социалистического реализма и утверждению положительного героя. В рамках общего партийного курса огромное значение имели задачи, поставленные на XXIV съезде КПСС (1971), где генеральный секретарь Л.И. Брежнев особо подчеркнул важность научно-технического прогресса как ключевого фактора социалистического развития. В числе приоритетных решений съезда значилось объединение достижений научно-технической революции с сильными чертами социалистической системы хозяйства [КПСС. Съезд, 1971, с. 231–232]. Эта установка предполагала модернизацию производственной сферы на основе технологических инноваций при обязательном сохранении идеологического контроля над содержанием труда и формами его репрезентации. В этом контексте обновленное обращение к производственному жанру в кино рассматривалось как способ визуальной и повествовательной интеграции новых экономических ориентиров в идеологическую рамку.

Носителем провозглашенных целей в кинематографе 1970-х годов становится фигура героя-новатора, или, как его нередко называли в критике того времени, «руководителя нового типа». Этот персонаж, воплощающий рациональность, инициативность, техническую компетентность и управленческую гибкость, является центральным звеном в обновленной модели производственной драмы. Соответственно, одним из характерных сюжетных мотивов оказывается конфликт между новым специалистом — чаще всего инженером, экономистом или директором — и инертным, консервативным трудовым коллективом, в котором господствуют устаревшие методы и сопротивление переменам.

Такой тип героя формировался во многом в ответ на критику «оттепельных» героев, которые часто выступали наблюдателями и рефлексирующими участниками жизни, а не ее активными преобразователями. На это сетовал, в частности, новый заведующий отделом культуры ЦК КПСС В.Ф. Шауро в своей записке «О современном состоянии советской кинематографии», внесенной в ЦК 2 февраля 1968 года. В документе подчеркивалось, что многие коренные проблемы современности либо совсем не находят отражения на экране, либо освещаются бледно, невыразительно, иногда односторонне и неверно. «В фильмах, отмеченных подобными влияниями, безвольные, надломленные герои, выключенные из сферы активной общественной жизни и погруженные в узкий мирок индивидуалистических переживаний, выдаются за наших современников, хотя в них нет ничего характерного для представителей социалистического общества (“Июльский дождь”, “Фокусник”, “Долгая счастливая жизнь”)» [Шауро, 1968, л. 11–12], — пишет Шауро.

Помимо упомянутых в записке картин можно также вспомнить «Листопад» (1966, режиссер Отар Иоселиани) и «Три дня Виктора Чернышева» (1968, режиссер Марк Осепьян), в которых проявляется не столько рефлективность героев, сколько их скрытая враждебность или апатичность по отношению к окружающей действительности. К тому же оба фильма частично пересекаются с производственной темой. В «Листопаде» молодой технолог винного завода Нико (Р. Гиоргобиани), выступая против практики розлива некачественного вина, фактически защищает подлинные грузинские традиции виноделия, подчеркнутые документальным эпиграфом фильма. В свою очередь, герой фильма Осепьяна токарь Виктор Чернышев (Г. Корольков) предстает как человек, полностью отчужденный от производственной и общественной жизни: его безразличие достигает кульминации в сцене допроса, где на вопрос милиционера о жизненных интересах он равнодушно отвечает, что «как все» — ходит в кино, смотрит телевизор и помогает матери.

При этом нельзя сказать, что сюжеты 1970-х годов создают фигуру активного «человека со стороны» с нуля. Такой герой тоже формируется в «оттепельном» кино, где параллельно рефлексирующему

наблюдателю существует и деятель, способный к профессиональной и нравственной ответственности. Характерными в этом отношении становятся фильмы «Битва в пути» (1961, режиссер В. Басов), «Твой современник» (1967, режиссер Ю. Райзман) и режиссерский дебют П. Тодоровского «Никогда» (1962). В последнем из перечисленных фильме показательна трактовка описываемого типа героя — в духе «оттепельной» ориентированности на гуманизм. Центральная коллизия развивается не вокруг эффективного управления как такового, а вокруг человеческих отношений и моральной ответственности. Сюжет связывает приезд нового директора Александра Ивановича Алексина (Е. Евстигнеев), его принципиальность и жесткость, с нарастающим конфликтом между ним и рабочим коллективом. При этом драматургически фильм выстроен так, что главный герой выглядит скорее антагонистом, чье бездушие отторгает и демобилизует коллектив; фильм целенаправленно ставит проблему того, как методичная строгость без учета «человеческого фактора» оборачивается социальной драмой[(2)]. В этих ранних примерах закладывается конфликт, впоследствии определивший образ героя 1970-х годов — активного, рационального, но внутренне одинокого преобразователя среды.

Одним из наиболее показательных и жанрообразующих примеров этого сюжетного хода является пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» (1971) в постановке А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, а затем в ее экранизации «Здесь наш дом» (1973, режиссер В. Соколов). Уже само название пьесы обозначает новый тип героя — внешнего по отношению к сложившейся системе, но при этом наделенного миссией ее преображения. В центре сюжета — инженер-литейщик провинциального завода Алексей Чешков (В. Заманский). Его назначают

(2) Показательно, как меняется отношение к «человеческому фактору» позже, в начале 1970-х. Здесь можно вспомнить фильм «Иванов катер» (1972–1987, режиссер М. Осепьян). Капитан катера Иван Бурлаков (П. Вельяминов) показан как защитник нравственных основ и «сеятель доброты», противопоставленный своему помощнику Сергею Прасолову (Ю. Орлов) — прямолинейному и честолюбивому молодому карьеристу, для которого мягкость и человечность Бурлакова кажутся признаком слабости. Конфликт между ними приобретает этический характер, при этом симпатии авторов явно склоняются к Бурлакову. Однако подобный гуманистический акцент оказался не созвучен эстетическим и идеологическим тенденциям 1970-х: несмотря на положительные отзывы на худсоветах, фильм «лег на полку» и вышел на экран лишь в 1987 году.



начальником цеха Ижорского завода в Ленинграде, где царит хаос: авралы, показуха, формализм и демагогия. Чешков, обладая новым подходом и технической грамотностью, инициирует дисциплину, четкие отчеты, рационализацию процессов.

Премьера и дальнейшие инсценировки спектакля вызвали массу дискуссий в прессе. Часть критиков хвалила типаж инициативного и современного руководителя, среди достоинств называлась и беспристрастность спектакля:

> [«Смена», Ленинград, 9 мая 1971] Одно из главных достоинств спектакля в том, что его участники не просто объясняют нам ситуации, не раздают оценки поступкам и людям, не вскрывают холодной рукой «человека со стороны» отдельные недостатки [Отзывы прессы, 1971, л. 1].

Другими эта же неопределенность казалась скорее полумерами, а не конкретно найденным решением проблемы. Критик Л.А. Аннинский писал:

> [Театр, 1972, № 2] Мы оставляем героя в драматическом состоянии полупоражения-полупобеды. Мы остро чувствуем, что те идеи, с которыми он пришел в гигантский двадцать шестой цех, пробивают себе дорогу с чудовищным трудом. Мы ясно видим, сколь много и сам он потерял в этой отчаянной борьбе. Одним словом, мы трезво сознаем, что инженер Чешков в лучшем случае на полпути к осуществлению своих идей [Отзывы прессы, 1972, л. 51б].

Как бы то ни было, ключевые сюжетные и тематические пласты фильма «Здесь наш дом» представляются нам репрезентативными для понимания специфики производственной драмы 1970-х годов.

## Индивид и коллектив: смена расстановки сил в производственных фильмах

Начинать анализ трансформации производственной темы в советском кино 1970-х годов следует с рассмотрения фигуры «нового человека», вводимого в контекст устоявшегося коллектива. Уже само название пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» задает эту конфликтную модель через акцент на чужеродности героя. Название прямо маркирует его «иноположенность» по отношению к коллективу — он «со стороны», а не изнутри. Интересно, что рабочее название экранизации долгое

время звучало как «Неудобный человек» и лишь на финальном этапе производства было заменено на более нейтральное и консолидирующее «Здесь наш дом» [Дело фильма «Здесь наш дом», 1973, л. 45]. На определенную отчужденность героев, погруженных в конфликт принципа и застоя, указывает, например, режиссер Г. Товстоногов, который ставил в БДТ спектакли по пьесам А. Гельмана «Протокол одного заседания» (1975) и «Мы, нижеподписавшиеся» (1979): «Особенность анализа позиции каждого — в его публицистичности и сиюсекундности. Это делает ситуацию особенно острой. Решать надо сейчас, здесь, и решать надо самому. Нет времени на раздумья, отнята надежда на спасительные декларации и протоколы с обязательствами. Нельзя спрятаться за другого, переложить ответственность, уйти от решения. Человек оставлен наедине со своей совестью» [Товстоногов, 1976, с. 11].

Фигура пришлого, «неудобного» героя становится для производственного кино 1970-х годов определяющей. Часто этот герой действительно приходит «со стороны», но есть и сюжеты о старожилах коллектива, не желающих мириться с трудовой и нравственной бессознательностью. Во многих сюжетах — будь то «Инженер Прончатов» (1972, режиссер В. Назаров), «Старые стены» (1973, режиссер В. Трегубович), «Там, за горизонтом» (1975, режиссер Ю. Егоров), «Мое дело» (1976, режиссер Л. Марягин), «Обратная связь» (1977, режиссер В. Трегубович), «Неудобный человек» (1978, режиссер В. Довгань) и др. — мы видим одного и того же структурного персонажа: специалиста, руководителя или инженера, который инициирует перемены и сталкивается с сопротивлением, недоверием, скрытым (или открытым) конфликтом. Это резко контрастирует с канонической моделью 1930-х годов, где производственная тема строилась по зеркальному принципу: здесь коллектив представлялся носителем прогресса, идеологически зрелым субъектом, а враждебные элементы — вредители, саботажники, бюрократы, лентяи — оказывались чуждыми, проникшими внутрь организма и подлежащими изгнанию. Обособленность в этих фильмах чаще ассоциировалась с деструктивным, тогда как в драмах 1970-х она, напротив, оказывается носителем обновления.

Фильм «Встречный» (1932, режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич) — один из первых примеров реализации принципов социалистического реализма в производственном кинематографе. Картина создана

**Ил. 1.** Кадр из фильма «Встречный», режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич, 1932. Источник: скриншот автора
**Fig. 1.** Shot from the film *Counter*, directed by F. Ermler, S. Yutkevich, 1932. Source: author's screenshot

по заказу в период первой пятилетки и призвана была визуально воплотить идею индустриального подвига [Встречный, 1935]. В центре сюжета — история коллектива ленинградского завода, рабочие которого борются за досрочное выполнение плана. Главный герой — беспартийный рабочий Семен Бабченко (В. Гардин), у которого из раза в раз в конце смены обнаруживается брак. Пути решения проблемы, найденные совместно с начальником цеха (А. Абрикосов) и секретарем парткома завода (Б. Тенин), не дают результата. Источником проблем становится инженер-«вредитель», сыгранный Б. Пославским. Исправив в конце концов конструкторскую ошибку, Бабченко помогает заводу выполнить план и вместе с этим совершенствуется как личность — прекращает пить и вступает в партию (тостом «За нового коммуниста Семена Ивановича Бабченко» заканчивается фильм).

В рамках борьбы с промышленным вредительством, развернувшейся еще в конце 1920-х годов, антагонист в фильме — инженер Скворцов — олицетворяет собой неведомую, чуждую силу, которая нарушает гармоничный социалистический мир. Именно Скворцов

как вредитель и «не свой» становится в фильме олицетворением «человека со стороны» — пусть и не буквально. Конфликт упрощается до борьбы «хорошего» и «плохого» и естественным образом разрешается победой первого. Разные интерпретации сюжета о борьбе политически чуткого героя с вредителями встречаются также в фильмах «Партийный билет» (1936, режиссер И. Пырьев), «Шахтеры» (1937, режиссер С. Юткевич), «Комсомольск» (1938, режиссер С. Герасимов), «Большая жизнь» (1939, режиссер Л. Луков), «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров) и др.

Особенно показательно, что борьба с вредительством в этих фильмах выступает как репрезентация официального ответа власти на вызовы и издержки плановой экономики. Проблемы, возникающие в результате системных сбоев, — дефицит, низкое качество продукции, перегрузка производств — интерпретируются через идеологическую призму: источником бед оказывается не сама модель, а «отдельные» враждебные элементы. В этом контексте производственная драма работает как инструмент легитимации политического порядка: она доказывает, что если коллектив мобилизован и направлен партией, если каждый борется с вредителями и идет навстречу общему делу, то любые трудности окажутся преодолимыми, а итогом станет достижение всеобщего социалистического благополучия.

В конце 1920-х годов в результате репрессивных мер, направленных против частных предпринимателей как в городах, так и в сельской местности, частный сектор был фактически устранен. Это повлекло за собой резкое падение объемов сельскохозяйственного производства. Крах аграрной экономики и разрушение рыночных механизмов стали основными факторами обострения продовольственной нехватки в стране. Уже с 1928 года города начали испытывать серьезный дефицит продовольствия [Ногина, Ушмаева, 2020, с. 325].

Отсюда и другая, нетипичная для 1970-х трактовка темы «нового человека», реализованная в комедии С. Тимошенко «Три товарища» (1935). В центре картины — начальник строительства Зайцев (М. Жаров), прибывающий в провинциальный город с задачей расширения бумажной фабрики. Столкнувшись с недостатками плановой системы, герой прибегает к инициативному, но внеплановому решению, мобилизуя группу «рвачей» и добиваясь результата через неформальные связи и обходные пути. Несмотря на то что его действия нарушают



производственные и моральные нормы, сам Зайцев наказан лишь условно — его направляют в центр «реабилитироваться». При всей противоречивости своих действий Зайцев, тем не менее, — не из тех, кто навязывает борьбу неидеальной системе. Напротив — обнаружив легкие пути, герой пользуется ими для выполнения партийной задачи. Его порыв не упирается в тупик, а находит отклик в серой зоне правительственных установок — пусть и ценой мягкого порицания со стороны общественности. Как мы увидим позже, в 1970-х такая «гармоничная» реализация амбиций становится невозможной.

Проблематизация коллектива как основного героя советского производственного фильма во многом связана с кризисом управленческой политики, который обозначился в конце 1960-х — начале 1970-х годов. В условиях мобилизационной сталинской экономики цели государства и производственной элиты совпадали, что позволяло эффективно использовать коллектив как единый субъект, олицетворяющий социалистическую идею прогресса. Однако с наступлением эпохи Брежнева темпы индустриального роста замедлились, тогда как уровень жизни населения заметно вырос, что закономерно привело к расхождению между целями ускоренной модернизации и все более отчетливо проявляющимися личными и карьерными стремлениями [Колганов, 2005]. Этот процесс ярко иллюстрируется и трансформацией системы трудовой мотивации: если ранее действенными инструментами выступали публичные выговоры на партийных собраниях и коллективный контроль, то в рассматриваемый период акцент смещается на экономические рычаги — лишение премий, перевод на нижеоплачиваемую должность и схожие меры воздействия [Кулагин, 2012, с. 164–165].

Показательно, что в производственном кинематографе эпохи тема премиальных также крайне актуальна: в фильме «Здесь наш дом» лишение премии за невыполнение плана становится для Чешкова одним из главных инструментов воздействия на рабочие привычки. Вспоминается, конечно, главный фильм, раскрывающий эту проблематику, — драма С. Микаэляна «Премия» (1974) о скандальном отказе от финансового вознаграждения со стороны бригадира Потапова (Е. Леонов) и его подчиненных.

В изменившихся условиях производственной драмы 1970-х годов смещается сама конфигурация конфликта: вредителем или

препятствием для развития оказывается уже не конкретный злонамеренный персонаж, а весь коллектив, погруженный в привычный консервативный уклад и ориентированный на сохранение зоны комфорта. «Человек со стороны» в таком контексте обретает черты своеобразного советского «Дон Кихота» — единоличного носителя модернизационной идеи, чья готовность к обновлению противостоит коллективной инерции. Консерватизм коллектива выражается в стремлении к стабильному быту, поддержанию личных связей и неофициальных отношений — всем тем аспектам повседневности, которые, напротив, почти отсутствуют в жизни нового героя. Его мир замкнут на работе, ради которой он готов отказаться от частного пространства, что сразу же вступает в противоречие с базовым принципом соцреалистического канона — принципом народности. В производственных фильмах 1970-х история героя-реформатора редко обрастает подробным биографическим контекстом: максимум зрителю доступен перечень его карьерных достижений при первом знакомстве с коллективом. Тем самым новый герой не столько «выходит из народа», сколько вносится в него извне как воплощение внешнего импульса и искусственного энтузиазма, что и подводит к следующему важному моменту — рассогласованию трудовых и личных целей.

## Несоответствие личных и трудовых целей

Падение идейной мотивации становится одним из источников другого принципиального расхождения между производственными драмами 1970-х годов и каноническими моделями социалистического реализма. Речь о несовпадении или даже конфликте личных и трудовых целей. Ключевое условие соцреалистической драматургии 1930–1950-х годов — подчинение личных желаний героя задачам коллектива. Амбиции, романтические интересы и духовный рост гармонично встраиваются в партийную сверхцель, что служит важным механизмом воспитания идеального гражданина.

Так, в фильме «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров) фабричная ткачиха Татьяна Морозова (Л. Орлова) проходит целый путь трудовой и нравственной инициации: прежде чем соединиться с инженером Алексеем Лебедевым (Е. Самойлов), она должна победить вредителей, стать ударницей производства и заслужить орден Ленина — тем самым демонстрируя идеальную синергию личного и общественного. Аналогично в фильме «Большая жизнь» (1939, режиссер Л. Луков) обостряется моральный выбор шахтера Харитона Балуна (Б. Андреев), чья склонность к разгульной компании и легкомыслию мешает профессиональному росту и вступлению в брак с невестой Соней. Только доказав преданность коллективу, проявив трудовую дисциплину и профессионализм, Балун обретает и внутреннюю цельность, и право на личное счастье. Подобный отказ от «частного» как отдельно стоящего от «коллективного» — в целом примета «утопической» соцреалистической модели, где даже личные отношения встроены в систему идейного надзора [Каспэ, 2018, с. 158].

Герой производственных фильмов 1970-х с самого начала демонстрирует внутреннюю разобщенность: его личная сфера зачастую проблематична или прямо конфликтует с профессиональной миссией. В фильме «Здесь наш дом» это напряжение особенно заметно на примере главного героя, Чешкова. Его бытовые устремления — обеспечить жилье для семьи и устроить супругу на работу — обозначаются вначале, но постепенно вытесняются фабульным фокусом на производственные коллизии. Жена так и не появляется в кадре (соответствующая сцена была вырезана), а дочь появляется лишь в финале. Вместо реализации семейного благополучия развивается линия скрытой эмоциональной близости с экономистом Щеголевой, показанная как неустойчивое и фрагментарное чувство, лишенное разрешения.

Важным примером расхождения трудового и личного становится фильм «Старые стены» (1973, режиссер В. Трегубович). Несмотря на присутствие в сюжете фигуры «человека со стороны» — нового инженера Виктора Петровича, пришедшего на завод с намерением реформировать устоявшиеся порядки, фокус повествования смещается с него на главную героиню — директора предприятия Анну Георгиевну Смирнову (Л. Гурченко). Вскользь зрителю открывается, что у инженера есть семья (одна из ключевых сцен происходит у него дома), однако линия личных отношений и внутреннего конфликта раскрывается не через него, а через фигуру руководителя — человека «иной системы взглядов». На первый план выходит чувство женщины к бывшему военному летчику, ныне водителю Володе (А. Джигарханян). Эта личная привязанность, возникающая у требовательной руководительницы,

оказывается в противоречии с образом волевой женщины-начальника, обязанной подавлять любые проявления уязвимости ради выполнения плана. Даже на примере «своего человека» — то есть «не со стороны» — подчеркивается характерный для производственных драм позднесоветского периода сдвиг: индивидуальная эмоциональность и интимность перестают органично растворяться в коллективной цели и становятся самостоятельной проблемой, подрывающей привычное единство личного и трудового долга.

Противоречие между личными и профессиональными целями затрагивало не только романтические линии, но и амбиции профессионального самовыражения — они также все чаще оказывались в конфликте с интересами системы и коллектива. Характерный пример этого — фильм «Обратная связь» (1977, режиссер В. Трегубович), действие которого разворачивается на стройке крупного нефтехимического комбината. Новый секретарь горкома партии Леонид Сакулин (О. Янковский) вскрывает реальное положение дел: сдать все производственные линии в срок невозможно, однако начальник стройки Игнат Нурков (М. Ульянов) игнорирует это знание, продолжая настаивать на досрочной сдаче объекта. Внутри фильма проявляется парадокс — будучи по-настоящему способным и дисциплинированным руководителем, Нурков, возглавив стройку, прекрасно понимает, что форсированные темпы невыполнимы. Тем не менее, столкнувшись с хроническим дефицитом материалов и бюрократией, он принимает решение дать заведомо невыполнимое обязательство. Таким образом, личный потенциал и управленческий талант героя вступают в противоречие с укоренившейся практикой политического отчета, завязанного на краткосрочные плановые показатели, что подчеркивает одну из ключевых тем производственных драм эпохи — неспособность системы конвертировать индивидуальную инициативу и компетентность в устойчивый результат.

Важна и обратная ситуация: до конца пройти путь профессионального и духовного роста не удается и герою «со стороны» — самому Сакулину. Чуткость к реальным проблемам стройки и искреннее стремление способствовать развитию страны побуждают его действовать активно. Однако по мере того, как Сакулин все глубже погружается в детали, он сталкивается с парадоксами системы: обязательство досрочной сдачи объекта оказывается навязано обкомом, отчеты



о невозможности выполнить план игнорируются, а сохранение «лица» партийных структур важнее признания ошибок и предупреждения тяжелых последствий. Финальная сцена, в которой Сакулин получает формальную благодарность от вышестоящего секретаря, лишь подчеркивает трагичность положения: внешнее одобрение не совпадает с внутренним состоянием героя, чье безрадостное лицо фиксирует крах надежды на подлинное преобразование системы.

Конфликт личного и трудового в позднесоветском обществе — это подвид или, возможно, даже конкретизация более глобального вопроса несовпадения идентичностей в приватной и публичной сферах. Как пишет культуролог и историк культуры И.М. Каспэ, начиная с 1970-х годов разрыв между верхними и нижними уровнями идентичности[(3)], ранее скрываемый или сглаживаемый за счет мобилизационной риторики и массовой идеологической дисциплины, становится все более формализованным и очевидным. Это расслоение все чаще осознается и описывается в терминах «двоемыслия», несоответствия между декларируемой «идеологией» и повседневной «реальностью» [Каспэ, 2017, с. 180]. Говоря о сталинском обществе, исследователи И.В. Сохань и Д.В. Гончаров пишут, что «сплоченность тоталитарного социума» строится на преобладании вертикальной солидарности в ущерб горизонтальной [Сохань, Гончаров, 2013, с. 144]. В этом контексте позднесоветское кино с его все более проблематичным образом коллектива отражает процесс, в котором иллюзорная сплоченность размывается, а атомизация, скрытая за фасадом коллективизма, начинает проявляться в нарративах и характерных конфликтах персонажей. Такое расхождение не только порождает внутреннюю амбивалентность в восприятии официальных ценностей, но и создает пространство для сомнения, недоговоренности и проблематизации тех основ, которые ранее трактовались как несомненные и окончательные.

(3) В своей работе И.М. Каспэ во многом опирается на теорию американского социолога Х. Уайта (Harrison Colyar White), в частности на его труд «Идентичность и контроль» (1992). «Уровни» идентичности по Уайту строятся от простого к сложному: от базового определения своего места в пространстве до перемены ролей в результате перемещений между одними узлами коммуникации («сетевыми сферами») и другими. Результатом таких перемещений являются, ожидаемо, различные несоответствия социальных ролей (скажем, дома и на работе).

## Финал фильма как пространство неопределенности

Наконец, существенное отличие советских производственных драм 1970-х годов заключается в характере финалов — они нередко строятся на открытой концовке, которая оставляет пространство для размышлений зрителя и зачастую отказывается от строгих моральных оценок. Завершающий аккорд может быть интригующим и обрывочным, как это представлено в фильме «Здесь наш дом». С одной стороны, высшее руководство прислушалось к мнению Чешкова, попыталось понять его принципы работы, в конце концов он остался на своем рабочем месте. Но однозначную оценку его строгой политике против авралов и «накачек» фильм не дает. В финальном кадре мы видим героя на фоне предприятия, настроение эпизода подсказывает, что «впереди еще много работы».

Конфликт может быть даже формально разрешен, но ясного ответа на вопрос о том, кто именно прав, а кто — виноват, не дается. В упомянутом фильме Виктора Трегубовича «Обратная связь» ситуация с невозможностью преждевременной сдачи нефтехимического комбината заканчивается встречей с первым секретарем обкома (И. Владимиров). В результате обком принимает решение: виновные в сокрытии информации понесут наказания, а обком изыщет резервы для открытия всего предприятия в срок. После выхода секретаря из кабинета в комнате повисает тишина, главный герой — Сакулин — закуривает сигарету.

Примечательно, что именно финалу фильма чаще всего уделялось внимание при обсуждении сценария и, позже, отснятого материала. В отзыве Главной сценарной редакционной коллегии на литературный сценарий от 30 июня 1976 года встречается комментарий:

…Финальная часть сценария, начиная с выступления первого секретаря обкома, получила несколько минорный характер, в ней звучат нотки разочарования. Подобного настроения в финале не должно ощущаться… Необходимо показать, что преодоление ошибок совершается спокойно, деловито, что перспективы стройки благоприятны [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 5].

То же повторилось и при приемке режиссерского сценария [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 17], и на повторном обсуждении

**Ил. 2.** Кадр из фильма «Здесь наш дом», режиссер В. Соколов, 1973. Источник: скриншот автора
**Fig. 2.** Shot from the film *Our Home Is Here*, directed by V. Sokolov, 1973. Source: author's screenshot

отснятого фильма («Мосин: “Слишком минорный конец”») [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 43].

Яркое подтверждение аккуратности в формулировании выводов — изменение финальных реплик фильма. Уже после приема фильма на этапе редактирования был поправлен ряд фраз, в которых фигурировали упоминания «обкома». Все реплики были персонифицированы на «Окунева» (секретаря обкома, допустившего оплошность) или общие фразы. Показательна реплика «Непростительно долго этот сигнал обратной связи шел по областным каналам, засоренным беспринципностью и местничеством». В фильме она прозвучала так: «Непростительно долго этот сигнал обратной связи шел по нашим каналам. Мы еще займемся этим вопросом обязательно» [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 55].

Подобно тому как мобилизационная индустриальная политика сталинской эпохи опиралась на сверхзадачи, подчиняя все сферы жизни единому курсу, советский кинематограф 1930–1950-х безоговорочно разделял идеи партии, не оставляя места для сомнений или альтернативных трактовок. При таком раскладе зритель оказывается лицом к лицу не столько с героем и его переживаниями, сколько с идеологическим конструктом, то есть напрямую взаимодействует с социально-политическим посылом фильма:

**Ил. 3.** Кадр из фильма «Обратная связь», режиссер В. Трегубович, 1977. Источник: скриншот автора
**Fig. 3.** Shot from the film *Feedback*, directed by V. Tregubovich, 1977. Source: author's screenshot

Сталинское кино предполагает — и формирует — субъекта, способного к занятию трансцендентной идеологической позиции, которая, однако, формируется… через операцию абстрагирования, вычленения в имманентной реальности контура социализма, что вполне согласуется с классическим определением социалистического реализма как исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии [Щербенок, 2013, с. 436].

Нарушение целостной ткани соцреалистического канона закономерно приводит к феномену неопределенного финала. Гармоничное взаимодействие трех базовых концептов — народности, идейности и конкретности — в классической модели социалистического реализма обеспечивает их взаимную поддерживающую роль и формирует замкнутую утопию, где каждый элемент служит легитимации и воспроизводству партийной идеологии. Такая модель создает законченные сюжетные конструкции с четко обозначенными моральными ориентирами и обязательным разрешением конфликта в пользу идеала. В производственных фильмах 1970-х годов герой-одиночка, лишенный прочной связи с коллективом и наделенный требуемой эпохой радикальностью, хотя и демонстрирует верность общим установкам, тем не менее не достигает полного торжества идеи. Его



путь, по сути, обрывается на стадии диагностики и обнажения проблемных зон, но не завершается их окончательным преодолением, что принципиально отличает такие фильмы от утопически целостных картин сталинского периода. Изначальная «внешность»[(4)] героя по отношению к коллективу и его вынужденная оппозиционность делают невозможным бесконфликтное слияние с трудовым сообществом, которое само по себе предстает неоднородным, внутренне противоречивым и способным выдвигать разные позиции — от поддержки до сопротивления.

## Заключение

Подводя итог, следует отметить, что обновление производственной темы и переосмысление фигуры «человека со стороны» — от однозначного образа вредителя в 1930-х до сложного и противоречивого новатора 1970-х годов — привело к целому ряду конфликтов с официально закрепленным соцреалистическим каноном. Государственная идеология продолжала настаивать на возвращении к классическим социалистическим принципам, пытаясь объединить их с вызовами модернизации и научно-технической революции. Однако социокультурные изменения в обществе, снижение идеологической мотивации, а также влияние художественных традиций оттепельного периода существенно ограничивали возможности идеологического канонического нарратива.

В результате усложнения производственной темы классический соцреалистический канон начинает демонстрировать внутренние противоречия. Главный герой, «человек со стороны», перестает быть носителем массовой народности, а его личные амбиции и жизненные

(4) Здесь стоит отметить и кинематографическую характеристику внешности героев. В подборе актеров на роли новых руководителей в противовес некоторой расслабленности типажа оттепели (И. Смоктуновский, С. Любшин, Д. Банионис и др.) преобладает подчеркнутая брутальность исполнителей 1970-х — О. Янковского, В. Меньшова, Е. Киндинова, Л. Дьячкова, А. Джигарханяна и других. Их собранность и внешняя уверенность призваны нейтрализовать оттенок внутренней рефлексии, свойственной героям предшествующего десятилетия. И напротив, именно врожденная задумчивость актера придает фильму чуждую для жанра глубину — как в случае с героем В. Заманского в картине «Здесь наш дом», чей взгляд неизменно обращен внутрь себя.

цели оказываются часто далеки от задач коллектива. Такая оторванность подтверждается неустроенностью его личной жизни и приводит к неопределенности финала, в котором отсутствует традиционный для соцреализма четкий оптимистичный вектор. Появление же такого героя не привносит гармонии и в жизнь окружающих — напротив, оно ставит коллектив и близких перед неразрешимыми вопросами, порождая внутренние конфликты и заставляя сомневаться в существующих порядках. Таким образом, производственное кино 1970-х не удовлетворяет идеологическим запросам власти, не создавая образцовой утопии советского производства, а скорее фиксирует процесс кризиса и противоречий.

Соцреалистический канон в этом контексте раскрывается как жесткая система, неспособная адекватно интерпретировать новые социальные и культурные реалии. Такая ситуация свидетельствует о необходимости переосмысления советской художественной политики и открывает пространство для более сложных и неоднозначных кинематографических повествований, отражающих глубинные изменения в советском обществе.



## Источники:

1 Дело фильма «Здесь наш дом» (1 и 2 серии) («Инженер Чешков»), («Человек со стороны»), («Будущее рождается в цеху»), («Современная хроника»), («Неудобный человек»). Автор сценария И.М. Дворецкий. Режиссер-постановщик В.Ф. Соколов: 1973 // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2333. Л. 1–48.

2 Дело фильма «Обратная связь». Автор сценария А.И. Гельман. Режиссер-постановщик В. Трегубович: 1976 // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 3872. Л. 1–58.

3 Отзывы прессы о спектакле «Человек со стороны» // РГАЛИ. Ф. 2908. Оп. 3. Ед. хр. 111. Л. 1–87.

4 *Шауро В.Ф.* Записка «О современном состоянии советской кинематографии»: 1968 // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 60. Л. 11–12.

## Список литературы:

5 *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине / Пер. с англ. Л. Мезеновой. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 264 с.

6 *Брик О.М.* О занимательности // Кино. 1933. № 27. С. 2–3.

7 Встречный. Как создавался фильм: Сборник статей / Ред. Ш. Ахушков. М.: Кинофотоиздат, 1935. 147 с.

8 *Иванова В.* Разговор не по душам // Советский экран. 1975. № 4. С. 3–5.

9 *Каспэ И.М.* «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение. 2017. Т. 16. № 3. С. 174–206.

10 *Каспэ И.М.* В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 432 с.

11 *Катинов В.* Украинфильм // Кино. 1934. № 32. С. 2–3.

12 *Колганов А.И.* Три модернизации в России и наше время // Политический класс. 2005. № 11. URL: http://www.zlev.ru/69_64.htm (дата обращения 08.06.2025).

13 *Котик Н.В.* Социокультурная природа канона: опыт искусства и кинематографа сталинской эпохи // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 2 (56). С. 22–35.

14 КПСС. Съезд (24; 1971; Москва): Стенографический отчет: В 2 т. Т. 2. М.: Политиздат, 1971. 592 с.

15 Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: Документы / Рурский ун-т (Бохум, ФРГ), Ин-т рус. и сов. культуры им. Ю.М. Лотмана, Федер. арх. агентство, Рос. гос. архив соц.-полит. истории; отв. сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. 1120 с.

16 *Кулагин О.И.* Проблемы трудовой мотивации работников лесной промышленности Карелии в конце 1960-х — 1970-х гг. // Среднерусский вестник общественных наук. 2012. № 1. С. 163–172.

17 *Малышев В.С.* Герой, социум и история в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 3 (53). С. 8–17.

18 *Мейстер Г.И.* «Второй дебют, которого тоже не было»: цензурная история фильма «Принимаю бой» С.Г. Микаэляна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 135–161. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-135-161.

19 *Ногина Е.В., Ушмаева К.А.* Механизмы хищения государственной собственности в условиях плановой экономики 1930-х годов // Преподаватель XXI век. 2020. № 4–2. С. 322–334. https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-4-322-334.

20 Советская кинематография выполнила план 1939 года // Кино. 1940. № 1. С. 1.

21 *Сохань И.В., Гончаров Д.В.* Социокультурная инженерия тоталитаризма: советский гастрономический проект // Полития. 2013. № 2 (69). С. 142–155.

22 *Сутырин В.В.* Проблемы планирования // Пролетарское кино. 1931. № 8. С. 4–16.

23 Тематический план // Правда. 1939. № 92. С. 3.

24 *Товстоногов Г.А.* Необычное заседание парткома // *Гельман А.И.* Премия: Киносценарий. М.: Искусство, 1976. С. 3–11.

25 *Щербенок А.В.* Имплицитный зритель сталинского кино как субъект идеологии // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век: Материалы международного коллоквиума (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года) / Редкол. Т.А. Абросимова и др. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 426–436.




## Sources:


1 Delo fil'ma "Zdes' nash dom" (1 i 2 serii) ("Inzhener Cheshkov"), ("Chelovek so storony"), ("Budushchee rozhdaetsya v tsekhu"), ("Sovremennaya khronika"), ("Neudobnyi chelovek"). Avtor stsenariya I.M. Dvoretskii. Rezhisser-postanovshchik V.F. Sokolov: 1973 [The Case of the Film *Our Home Is Here* (Episodes 1 and 2) ("Engineer Cheshkov"), ("The Man from the Outside"), ("The Future Is Born in the Workshop"), ("Modern Chronicle"), ("Inconvenient Man". The Script Was Written by I.M. Dvoretsky. Directed by V.F. Sokolov: 1973]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2944, inv. 4, storage unit 2333, ll. 1–48. (In Russian)

2 Delo fil'ma "Obratnaya svyaz'". Avtor stsenariya A.I. Gelman. Rezhisser-postanovshchik V. Tregubovich: 1976 [The Case of the Film *Feedback*. The Script Was Written by A.I. Gelman. Directed by V. Tregubovich: 1976]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2944, inv. 4, storage unit 3872, ll. 1–58. (In Russian)

3 Otzyvy pressy o spektakle "Chelovek so storony" [Press Reviews of the Play *The Man from the Outside*]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2908, inv. 3, storage unit 111, ll. 1–87. (In Russian)

4 Shauro V.F. Zapiska "O sovremennom sostoyanii sovetskoi kinematografii": 1968 [Note "On the Current State of Soviet Cinematography": 1968]. *RGANI* [Russian State Archive of Contemporary History], f. 5, inv. 60, storage unit 60, ll. 11–12. (In Russian)


## References:


5 Belodubrovskaya M. *Ne po planu: Kinematografiya pri Staline* [Not According to Plan: Filmmaking under Stalin], transl. from English L. Mezenova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020. 264 p. (In Russian)

6 Brik O.M. O zanimatel'nosti [About Entertainment]. *Kino*, 1933, no. 27, pp. 2–3. (In Russian)

7 *Vstrechnyi. Kak sozdavalsya fil'm: Sbornik statei* [Counter. How the Film Was Created: Collection of Articles], ed. Sh. Akhushkov. Moscow, Kinofotoizdat Publ., 1935. 147 p. (In Russian)

8 Ivanova V. Razgovor ne po dusham [Not from the Heart Conversation]. *Sovetskii ehkran*, 1975, no. 4, pp. 3–5. (In Russian)

9 Kaspe I.M. "Ya est'!": pozdnesovetskoe kino cherez prizmu relyatsionnoi sotsiologii Harrisona Waita (et vice versa) ["I Am!": Late Soviet Cinema through the Prism of Harrison White's Relational Sociology (et vice versa)]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2017, vol. 16, no. 3, pp. 174–206. (In Russian)

10 Kaspe I.M. *V soyuze s utopiei: Smyslovye rubezhi pozdnesovetskoi kul'tury* [In Alliance with Utopia: Semantic Frontiers of Late Soviet Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 432 p. (In Russian)

11 Katinov V. Ukrainfil'm [Ukrainfilm]. *Kino*, 1934, no. 32, pp. 2–3. (In Russian)

12 Kolganov A.I. Tri modernizatsii v Rossii i nashe vremya [Three Modernizations in Russia and Our Time]. *Politicheskii klass*, 2005, no. 11. Available at: http://www.zlev.ru/69_64.htm (accessed 08.06.2025). (In Russian)

13 Kotik N.V. Sotsiokul'turnaya priroda kanona: opyt iskusstva i kinematografa stalinskoi ehpokhi [The Socio-Cultural Nature of the Canon: The Art and Cinema of the Stalinist Era]. *Vestnik VGIK*, 2023, vol. 15, no. 2 (56), pp. 22–35. (In Russian)

14 *KPSS. S'ezd (24; 1971; Moskva): Stenograficheskii otchet: V 2 t.* [CPSU. Congress (24; 1971; Moscow): Stenographic Report: In 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Politizdat Publ., 1971. 592 p. (In Russian)

15 *Kremlevskii kinoteatr: 1928–1953: Dokumenty* [The Kremlin Cinema: 1928–1953: Documents], Ruhr University (Bochum, Germany), Yu.M. Lotman In-t of Russian and Soviet Culture, Federal Arch. Agency, Russian State Archive of Social and Political History, comp. K.M. Anderson, L.V. Maksimenkov. Moscow, ROSSPEN Publ., 2005. 1120 p. (In Russian)

16 Kulagin O.I. Problemy trudovoi motivatsii rabotnikov lesnoi promyshlennosti Karelii v kontse 1960-kh — 1970-kh gg. [Problems of Labor Motivation of Forest Industry Workers in Karelia in the Late 1960s — 1970s]. *Srednerusskii vestnik obshchestvennykh nauk*, 2012, no. 1, pp. 163–172. (In Russian)

17 Malyshev V.S. Geroi, sotsium i istoriya v otechestvennom kinematografe 1960–1970-kh godov [Hero, Society and History in Russian Cinema of the 1960s and 1970s]. *Vestnik VGIK*, 2022, vol. 14, no. 3 (53), pp. 8–17. (In Russian)

18 Meister G.I. "Vtoroi debyut, kotorogo tozhe ne bylo": tsenzurnaya istoriya fil'ma "Prinimayu boi" S.G. Mikaelyana ["The Second Debut that Also Never Happened": The Censorship History of the Film *I Accept the Challenge* by S.G. Mikaelyan]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2025, no. 2, pp. 135–161. https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-135-161. (In Russian)

19 Nogina E.V., Ushmaeva K.A. Mekhanizmy khishcheniya gosudarstvennoi sobstvennosti v usloviyakh planovoi ehkonomiki 1930-kh godov [Mechanisms of Theft of State Property in the Conditions of the Planned Economy of the 1930s]. *Prepodavatel' XXI vek*, 2020, no. 4–2, pp. 322–334. https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-4-322-334. (In Russian)

20 Sovetskaya kinematografiya vypolnila plan 1939 goda [Soviet Cinematography Fulfilled the Plan of 1939]. *Kino*, 1940, no. 1, p. 1. (In Russian)

21 Sokhan I.V., Goncharov D.V. Sotsiokul'turnaya inzheneriya totalitarizma: sovetskii gastronomicheskii proehkt [Sociocultural Engineering of Totalitarianism: Soviet Gastronomic Project]. *Politiya*, 2013, no. 2 (69), pp. 142–155. (In Russian)

22 Sutyrin V.V. Problemy planirovaniya [Problems of Planning]. *Proletarskoe kino*, 1931, no. 8, pp. 4–16. (In Russian)

23 Tematicheskii plan [Thematic Plan]. *Pravda*, 1939, no. 92, p. 3. (In Russian)

24 Tovstonogov G.A. Neobychnoe zasedanie partkoma [An Unusual Meeting of the Party Committee]. Gelman A.I. *Premiya: Kinostsenarii* [*The Award*: Screenplay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 3–11. (In Russian)

25 Shcherbenok A.V. Implitsitnyi zritel' stalinskogo kino kak sub'ekt ideologii [The Implicit Viewer of Stalinist Cinema as a Subject of Ideology]. *Chelovek i lichnost' v istorii Rossii, konets XIX–XX vek: Materialy mezhdunarodnogo kollokviuma (Sankt-Peterburg, 7–10 iyunya 2010 goda)* [Man and Personality in the History of Russia, the End of the 19th — 20th Century: Proceedings of the International Colloquium] (St. Petersburg, June 7–10, 2010), ed. board T.A. Abrosimova et al. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2012, pp. 426–436. (In Russian)

УДК 791.43.03
ББК 85.376

**Дымшиц Семен Валерьевич**
Специалист киноведения, магистр филологии, аспирант, Школа искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге, 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 6/1
ORCID ID: 0009-0005-9680-1180
ResearcherID: OHT-4292-2025
sedym1998@gmail.com
**Ключевые слова:** научно-популярное кино, байопик, советское кино, поздний сталинизм, И.И. Мечников, И.В. Бахтерев

Дымшиц Семен Валерьевич

# Феномен научно-художественного биографического фильма. На материале неэкранизированного сценария И.В. Бахтерева «Мечников»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-456-487

**Для цит.:** *Дымшиц С.В.* Феномен научно-художественного биографического фильма. На материале неэкранизированного сценария И.В. Бахтерева «Мечников» // Художественная культура. 2026. № 1. С. 456–487. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-456-487.

**For cit.:** Dymshits S.V. The Phenomenon of a Scientific Biographical Film. On the Material of the Unproduced Screenplay *Mechnikov* by I.V. Bakhterev. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 456–487. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-456-487. (In Russian)

**Dymshits Semen V.**
Film Studies Specialist, Master of Philology, PhD Student, School of Arts and Cultural Heritage at the European University in St. Petersburg, 6/1 Gagarinskaya Str., St. Petersburg, 191187, Russia
ORCID ID: 0009-0005-9680-1180
ResearcherID: OHT-4292-2025
sedym1998@gmail.com
**Keywords:** popular science cinema, biopic, Soviet cinema, late Stalinism, I.I. Mechnikov, I.V. Bakhterev

**Dymshits Semen V.**

The Phenomenon of a Scientific Biographical Film. On the Material of the Unproduced Screenplay *Mechnikov* by I.V. Bakhterev

**Аннотация.** В советском кинематографе послевоенного десятилетия историко-биографический жанр играл одну из ключевых ролей. Однако в исследовательской традиции до сих пор не был отмечен тот факт, что в первые послевоенные годы создание биографий русских ученых и деятелей искусства планировалось не только в рамках игровой, но и в рамках научной кинематографии. В статье рассматривается проект советского научно-художественного фильма, представлявший альтернативный путь развития биографического жанра. Этот феномен проанализирован на основе впервые вводимых в научный оборот материалов, связанных с неэкранизированным сценарием И.В. Бахтерева биографического фильма о биологе И.И. Мечникове.



**Abstract.** In the postwar decade, the historical-biographical genre played one of the key roles in Soviet film production. However, research on the topic have not yet stated the fact that in the early postwar years, creating biographies of Russian scientists and artists was considered not only within feature films, but also within scientific cinema. The article examines the Soviet scientific biographical film project that represented an alternative path for the development of the biographical genre. The analysis of this phenomenon is based on the material of I.V. Bakhterev's unproduced screenplay for a biographical film about the biologist I.I. Mechnikov which is introduced into scientific circulation for the first time.

## Введение

В послевоенное десятилетие в советском кинематографе получили распространение фильмы историко-биографического жанра. Его популяризация особенно выделялась на фоне общего сокращения объемов кинопроизводства — так называемого «малокартинья». Согласно исследованию славистки Клэр Найт (C. Knight), 17 биографических картин, выпущенных в этот период, составили около 12% от всей игровой кинопродукции позднесталинского периода, что превысило довоенные показатели и в абсолютных, и в относительных величинах [Knight, 2024, p. 4.] При этом, как отмечает историк Н.А. Кныш, если в 1930-х годах сюжеты биографических фильмов были посвящены преимущественно свершениям правителей и полководцев, то в послевоенные годы фокус жанра был смещен на деятелей отечественного искусства и науки [Кныш, 2007, с. 125]. В условиях борьбы за «русский приоритет», характеризовавшей культурную политику СССР послевоенного десятилетия, не удивительно, что Министерство кинематографии придавало этой тематике особое значение.

Хотя распространение биографических фильмов стало знаковым явлением периода «малокартинья», в исследовательской традиции до сих пор не был отмечен тот факт, что в первые послевоенные годы в СССР параллельно разрабатывалось два проекта нового жанра — в рамках не только художественной, но и научной кинематографии. В условиях институциональных преобразований научной кинематографии и развития научно-популярного направления в сообществе работников и теоретиков научного кинематографа назревал замысел «научно-художественного» жанра. В рамках этого нового направления научные идеи выдающихся отечественных ученых должны были быть раскрыты и донесены до зрителя средствами игрового кинематографа.

В статье кратко рассмотрена история данного начинания. Более предметно проблемы научно-художественного жанра проанализированы на основе впервые вводимых в научный оборот сценарных и производственных материалов по нереализованному биографическому фильму об И.И. Мечникове (1845–1916).



## Становление научно-художественного биографического фильма в послевоенном СССР

Работа над фильмами, посвященными отдельно взятым историческим фигурам, велась студиями научного кино еще в предвоенные годы, опередив аналогичные начинания игровой кинематографии. Так, фильм «Преобразователь природы», посвященный работам И.В. Мичурина, был снят режиссером Б.Ф. Светозаровым на «Мостехфильме» в 1937 году, за десять лет до «Мичурина» А.П. Довженко. В 1940 году режиссер М.М. Клигман сняла на студии «Лентехфильм» «Рождение радио» по сценарию литератора А.В. Разумовского. По сценарию того же автора фильм «Александр Попов», в котором история изобретения радио раскрывалась уже в игровой форме, был снят на студии «Ленфильм» в 1949 году. Также в 1940 году на студии «Мостехфильм» режиссерами Я.Л. Миримовым и М.Г. Шапиро был поставлен фильм «Чайковский», предвосхитивший послевоенную серию биографических фильмов о русских композиторах.

Хотя во всех перечисленных предвоенных фильмах за основу была взята творческая биография того или иного деятеля науки или искусства, раскрывалась она без актерской инсценировки — на материале фотографий, документов, мультипликационных схем и документальных съемок. В научном кинематографе 1930-х годов действовал жесткий запрет на так называемый «игровизм» [Дымшиц, 2024, с. 39–40].

Поиски в области научно-популярного биографического фильма были прерваны началом войны, когда производственные мощности научно-технической кинематографии были брошены преимущественно на выпуск учебно-инструктивных военных и медицинских фильмов. После постановления ЦК ВКП(б) об организации научно-просветительной пропаганды от 27 сентября 1944 года [Постановление, 1971, с. 121–123], постулировавшего необходимость внушения широким массам материалистического мировоззрения, советский научный кинематограф вновь вступил в период резких преобразований. Система «Главтехфильма» была переименована в «Главнаучфильм», студии «Воентехфильм» и «Лентехфильм» — в «Моснаучфильм» и «Леннаучфильм» соответственно. В производственном плане акцент был смещен с выпуска учебно-технических фильмов,

адресованных узкоспециализированной школьной или профессиональной аудитории, на съемку научно-популярных фильмов для массового зрителя.

Эти институциональные преобразования подогревали творческие амбиции работников научного кино. Многие режиссеры предвкушали отмену былых ограничений, расширение средств и методов научного кинематографа и, в частности, новый этап освоения биографического жанра. Так, в докладе, открывавшем работу новообразованной секции научно-популярного фильма Ленинградского Дома кино в 1946 году, режиссер «Леннаучфильма» М.А. Галл-Вулих сетовал, что биографические фильмы, «упущенные» научной кинематографией, систематически реализуются на студиях игрового кино:

> Мы восторгаемся шедшими у нас биографическими фильмами — «Пастер», «Эдисон»(1). Но наши темы о жизни и делах замечательных людей ушли от нас… А тем временем, тем временем полноценные биографии замечательных людей — Пирогова, Глинки, Павлова, Кутузова, Ивана Грозного будет делать художественная кинематография. <…> Это — наши темы, и мы их, возможно, по своей вине, и даже наверное по своей, выпустили от себя [Галл-Вулих, Доклад, 1946, л. 15.]

В профессиональных дискуссиях особое внимание уделялось разработке нового научно-художественного жанра. В расширительном смысле под этим словосочетанием подразумевался любой фильм, в котором научно-просветительные элементы сочетаются с актерской инсценировкой и развернутой фабулой. Однако довольно быстро закрепилось более узкое понимание научно-художественного фильма как фильма, посвященного биографии ученого, суть и значение научных достижений которого доносятся до зрителя посредством сюжетных перипетий. Именно в этом смысле термином пользовался руководитель советской кинематографии И.Г. Большаков, писавший в статье, которая открывала первый послевоенный номер возобновленного «Искусства кино»:

(1) Американские биографические фильмы «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur, 1936, режиссер У. Дитерле) и «Эдисон, человек» (Edison, the Man, 1940, режиссер К. Браун) оказали существенное влияние на формирование в СССР поджанра биографического фильма о жизни ученого.



> Нам необходимо серьезно и по-настоящему взяться за создание интересных научно-художественных фильмов, таких фильмов, которые средствами киноискусства увлекательно рассказывали бы широким массам о выдающихся деятелях нашей науки, их новых открытиях и так далее.
> Надо признаться, что такого рода фильмы у нас не делались из-за совершенно неправильного отношения к ним, так как многие режиссеры художественных фильмов и руководители студий считали, что такие фильмы должны делаться только студиями учебно-технических и научных фильмов [Большаков, 1945, с. 3].

Уже по этой формулировке видно, что, вопреки надеждам режиссеров научно-популярных студий, в Министерстве кинематографии выпуск биографических картин предполагалось сосредоточить на студиях игрового кино. В итоге из нескольких проектов, разрабатывавшихся во второй половине 1940-х годов на «Моснаучфильме», реализован был лишь «Миклухо-Маклай», выпущенный режиссером А.Е. Разумным в 1947 году. Картина, в которой изложение научных идей отошло на второй план, уступив место авантюрному сюжету, по всей видимости, пользовалась зрительским успехом. Однако дальнейшее создание научно-художественных картин на студиях научно-популярных фильмов, уступавших по техническому оснащению и финансовым возможностям студиям игрового кино, было признано нецелесообразным. Так, фильмы, посвященные биографиям Н.М. Пржевальского и Н.А. Римского-Корсакова, работа над которыми велась на «Моснаучфильме» и «Леннаучфильме», были переданы на «Мосфильм» и «Ленфильм» соответственно.

Впрочем, такой исход был определен не только экономическими и производственными соображениями. Сценарные и режиссерские разработки по научно-художественным фильмам должны были проходить как редактуру «Главнаучфильма», так и худсовет Министерства кинематографии, сталкиваясь при этом с прямо противоположными требованиями [Дымшиц, 2025]. К примеру, в отзыве на либретто «Пржевальского» заместитель начальника «Главнаучфильма» С.Н. Преображенский заключал: «Если исходить из установок этого либретто, то авторы замыслили создать сценарий для обычного художественного фильма, но отнюдь не научно-художественного. Наука здесь не заняла следуемого ей господствующего места» [Ждан, Преображенский, 1948, л. 387–388]. При рассмотрении режиссерского сценария и актерских проб на заседании худсовета Министерства

кинематографии звучала критика совершенно иного толка. Так, заведующий отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) В.П. Степанов заявлял: «Вся картина мне не нравится. Она как суррогат художественной картины. <…> Режиссер и группа должны все время помнить о том, что название “научно-популярная” не должно ни в коем случае снижать значение этой картины о Пржевальском. Это делается как художественная, именно художественная (я подчеркиваю) картина» [Стенограмма, 1949, л. 337, 340]. Таким образом, научно-художественные фильмы были недостаточно научными с точки зрения руководителей научно-популярной кинематографии и одновременно недостаточно художественными с точки зрения министерского начальства.

Вопрос о возможности сочетания игрового сюжета с научным содержанием оставался спорным и в среде кинематографистов. В середине десятилетия ему были посвящены развернутые теоретические споры, связанные с различиями представлений о специфике научного кинематографа. По мнению части сообщества, эту специфику определяла прагматика — передача зрителю определенных знаний любыми возможными средствами, в том числе при помощи литературного сюжета и актерской инсценировки. Однако существовала и альтернативная позиция, согласно которой под научным кино предполагалось понимать фиксацию специфически научного материала кинематографическими средствами. Именно эти средства, такие как микросъемка, рентгеновская съемка, цейтрафер и рапид, комбинированные съемки, мультипликация, для части кинематографистов и теоретиков определяли специфику научного кино, обособляющую его от документального и игрового направления.

С этих позиций использование биографии ученого как основы научно-художественного фильма критиковал Н.И. Жинкин — выдающийся психолог и лингвист, занимавший в 1940-х годах должность редактора на «Моснаучфильме», много работавший в области теории научного кино. В своем докладе «Вопросы построения научно-художественного сценария», прочитанном в Московском Доме кино в 1945 году, он заключал:

> Раз мы хотим построить художественный фильм на научном материале, мы должны вместе создать сюжет. Если мы введем сюжет, фабулу с перипетиями, вот и будет создан на научном материале художественный фильм. Это ответ, который первым приходит в голову, который сейчас уже осуществляется, о котором говорят, делают сюжеты, и что получается в результате?
>
> Мы имеем картины, уже сделанные, мы имеем «Луи Пастер», «Эдисон», сюда же как будто относится картина «Профессор Полежаев»(2), мы имеем еще картину — «Супруги Кюри»(3), научный материал? Научный. Сюжет есть художественный, вот и научно-художественный фильм. Однако мы не удовлетворены этим ответом, и мы говорим: это не научно-художественный фильм.
>
> <…> Введя эту фабулу, сюжет, мы действительно продвинулись, однако, продвинувшись, мы страшно много потеряли, мы потеряли половину того, о чем заботились. Художественный фильм есть, а научного — нет.
>
> Отсюда мы выводим следующий закон… Сюжет будет всегда пожирать науку, а наука будет пожирать сюжет. Да. Они взаимно жрут друг друга, и ровно столько уменьшается в одном месте, сколько сожрет другой, и обратно [Стенограмма, 1945, л. 7–8].



Проблема синтеза художественной формы с научным содержанием, из которой впоследствии популяризатор науки Д.С. Данин выведет целую полушуточную-полусерьезную дисциплину — кентавристику, науку о сочетании несочетаемого [Данин, 1974, с. 70], была одной из центральных для послевоенной научной кинематографии. Как было отмечено, проект научно-художественного биографического фильма в рамках системы «Главнаучфильма» потерпел неудачу. В условиях ужесточения эстетических и идеологических требований в целом, и к кинематографу в особенности, руководство и худсовет Министерства кинематографии стремились минимизировать риск выпуска «недоброкачественной» продукции [Knight, 2024, p. 33] и предпочли полностью препоручить реализацию жанра студиям игрового кино и работавшим на них именитым режиссерам. Однако изучение нереализованных проектов позволяет проследить те альтернативные пути развития, которые намечались в этот переломный для советского

(2) Подразумевается историко-революционный фильм «Депутат Балтики» (1936, режиссеры А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц), в котором образ главного героя — профессора Полежаева — основывался на биографии профессора К.А. Тимирязева. Хотя фильм не является в полной мере биографическим, его, безусловно, следует рассматривать как один из прототипов для послевоенных фильмов о жизни ученых.

(3) «Мадам Кюри» (Madame Curie, 1943, режиссер М. ЛеРой) — американский биографический фильм.

кинематографа момент. Далее будет рассмотрена работа И.В. Бахтерева над биографическим сценарием «Мечников», в которой были найдены варианты решения «неразрешимого» вопроса о сочетании художественной формы с научным содержанием и материалом.

## «Мечников» — проект научно-художественного фильма

Поводом для начала работы над фильмом стал, в соответствии с распространенной практикой, юбилей: в 1945 году исполнялось 100 лет со дня рождения знаменитого биолога. Впервые идею создания научно-популярного фильма о Мечникове предложил в 1943 году профессор В.Н. Лебедев — цитолог, один из старейших работников отечественной научной кинематографии, разрабатывавший пионерские методы микросъемки еще до революции на кинофабрике А.А. Ханжонкова. В своей заявке он отмечал, что Институт цитологии АН готовит ряд мероприятий в связи с 60-летием учения о фагоцитозе(4) и предстоящим юбилеем его первооткрывателя, в их числе планировалось использование киносъемки для фиксации процессов внутриклеточного пищеварения. Институт рассчитывал на закупку пленки у студии «Воентехфильм» (доступ к кинопленке был почти полностью монополизирован советской кинопромышленностью) и на проведение с ней совместной экспериментальной работы. По мнению Лебедева, отснятый материал мог бы быть использован не только в научно-исследовательских целях, но и для создания научно-популярного фильма о Мечникове [Лебедев, 1943, л. 495–497]. Таким образом, уже на самых ранних этапах проект фильма разрабатывался не на основе того или иного сюжетного замысла, а отталкиваясь от материала — кинематографической фиксации микроскопических клеточных процессов.

В то же время сама идея создания биографического фильма в рамках научного кинематографа еще воспринималась руководством студии, опиравшимся на давний запрет «игровизма», скептически. Так, директор «Воентехфильма» Г.С. Халипов писал начальнику «Главтехфильма» С.Д. Бескову в записке, сопровождавшей заявку Лебедева: «Представленная заявка направлена не столько на изложение учения Мечникова, сколько на отражение биографии ученого. Эта установка, вполне пригодная для художественного фильма типа “Пастер” или “Депутат Балтики”, для научно-популярной картины не может быть приемлема» [Халипов, 1943, л. 494].

Решение о запуске фильма в производство было принято только в мае 1945 года — это стало непосредственной реакцией на постановление СНК СССР «О мероприятиях по увековечению памяти И.И. Мечникова в связи со 100-летием со дня его рождения»(5) [О мероприятиях, 2000, с. 303]. К этому моменту на «Воентехфильме» уже была начата работа над сценариями о Н.Н. Миклухо-Маклае и Римском-Корсакове, а ведущий режиссер студии А.М. Згуриди занимался экранизацией повести Джека Лондона «Белый Клык». Начинался период активных поисков научно-художественной формы. В соответствии с этой установкой к работе над научно-популярными фильмами стали привлекать опытных и именитых литераторов — в случае «Мечникова» студия обратилась к Бахтереву. В характеристике, мотивировавшей установление ему повышенного авторского гонорара, И.В. Бахтерев был назван «опытным сценаристом, драматургом (автором пьес “Полководец Суворов”, “Русский генерал” и др.)», много лет работавшим над биографическими произведениями [Васильков, 1946, л. 514].

Игорь Владимирович Бахтерев (1908–1996) — поэт и драматург, один из основателей литературного объединения ОБЭРИУ, продолжавший до конца жизни писать «в стол» авангардистские стихи. После ареста обэриутов в 1931 году творческие отношения Бахтерева с Д.И. Хармсом и А.И. Введенским прервались [Шубинский, 2024, с. 285]. Пьеса об А.В. Суворове, написанная им в 1938 году в соавторстве с еще одним бывшим участником ОБЭРИУ А.В. Разумовским, шедшая с большим успехом [Шубинский, 2024, с. 290–291], закрепила за Бахтеревым репутацию мастера биографического жанра. Не удивительно,

(4) «Фагоцитоз... активное захватывание и поглощение микроскопических инородных живых объектов (бактерии, фрагменты клеток) и твердых органических частиц одноклеточными организмами или особыми клетками многоклеточных животных организмов. Явление фагоцитоза обнаружено И.И. Мечниковым в 1882 г. <...> Фагоцитоз играет важную роль главным образом при воспалении, заживлении ран и как фактор неспецифического иммунитета» [Фагоцитоз].

(5) В культуре этого времени можно найти ряд откликов на это постановление. Так, в 1945 году пьесу о Мечникове писал В.Б. Шкловский [Шкловский, 1945].

что именно к нему обратились для написания литературного сценария о «Мечникове», ровно так же, как к Разумовскому — для написания сценариев к упомянутым выше фильмам об изобретателе радио А.С. Попове.

Первый вариант текста, обозначенный как «расширенное либретто» [Бахтерев, 1945, л. 394–436], был закончен Бахтеревым в декабре 1945 года. В нем есть несколько существенных отличий от более поздних версий сценария, в частности присутствует рамочная конструкция беседы Мечникова с Л.Н. Толстым в Ясной Поляне, которой начинается и заканчивается действие. Также в этом варианте акцентирован эпизод работы Мечникова на Одесской бактериологической станции. Неудавшаяся вакцинация стада овец разворачивается в приключенческий сюжет с погонями за вакциной, ее уничтожением и подменой, подстроенными злоумышленниками. Впоследствии эта авантюрная линия была значительно сокращена в пользу непосредственных научных изысканий Мечникова.

Однако в целом выработанная с самого начала сюжетная канва сохранялась практически без изменений. В трех редакциях сценария, написанных на протяжении 1946 года, фабула развивается в следующей последовательности: борьба Мечникова с реакционными силами в Новороссийском университете, знакомство с будущей женой Ольгой, временная потеря зрения и отчаяние от неспособности работать за микроскопом, за которым следует объяснение в любви с Ольгой, отъезд в Италию, разработка фагоцитарной теории иммунитета, ее отстаивание (с характерным эпизодом, в котором западный издатель Питерс пытается перекупить у Мечникова право первой публикации, но Мечников патриотически настаивает на том, чтобы опубликовать свои работы в России), возвращение и работа на Одесской бактериологической станции, переезд в Париж, знакомство и сотрудничество с Л. Пастером, эпидемия холеры во Франции и борьба с ней, возвращение на родину. Финал, несколько отличающийся в разных вариантах, в большинстве случаев сводится к показу советской современности — действующих мечниковских институтов, наследников дела великого ученого, почитания его памяти в СССР.

Выбор фактов биографии и их хронологическое расположение были достаточно вольными, что, впрочем, рассматривалось как нормальная практика для научно-художественного фильма. Исторические



персонажи соседствуют в сценарии с вымышленными. Так, в эпизодах, посвященных Новороссийскому университету, вводится исключенный реакционным университетским руководством Баратов — собирательный образ студента-социалиста (один из возможных прототипов — народоволец А.И. Желябов). Через взаимодействия с ним в сценарии подчеркивается приверженность Мечникова левым идеям и, косвенно, революции — так, в одном из вариантов сценария ученый по возвращении в Россию встречает Баратова, ссыльного революционера, в Астрахани и приглашает его к совместной работе.

Более интересный вымышленный персонаж — ученый Архангельский, который играет в сценарии, после Мечникова и Ольги, одну из центральных ролей. Фигура Архангельского решена в полутонах, нетипичных для драматургии этого времени. Начиная в партии оппонентов Мечникова, Архангельский постепенно проникается справедливостью его учения, отказывается от своего идеалистического научного мировоззрения, становится главным соратником ученого и в одном из вариантов сценария даже идет на героическое самопожертвование во имя науки.

С точки зрения характеристики Архангельского показателен эпизод баллотировки Сеченова в Новороссийском университете[6]. В первом варианте сценария персонаж проявляет лицемерие, нетипичное для будущего положительного героя:

> Архангельский поднимается со своего места. Мечников напряженно следит за каждым его движением. Архангельский не задумываясь берет черный шар и опускает его в ящик, затем невозмутимо возвращается на свое место.
>
> Архангельский (Мечникову): Поверьте моим искренним намерениям, Илья Ильич… Сейчас такое время, когда каждому следует подумать о благонадежности своих позиций. <…>
>
> Мимо проходит Архангельский. Приподняв шляпу, он учтиво кланяется Сеченову [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 15].

(6) Здесь происходит характерная для биографического фильма контаминация двух реальных исторических сюжетов: неудачной баллотировки самого Мечникова, выдвинутого И.М. Сеченовым на должность ординарного профессора в Медико-хирургической академии, и утверждения Сеченова на должность ординарного профессора Новороссийского университета, встретившего сопротивление со стороны местных властей [Ноздрачёв, Пальцев, 2019, с. 866–867].

Можно допустить, что в этом эпизоде Бахтерев передает не только реакционную атмосферу 1870-х годов, но и конъюнктуру своего собственного времени.

Рассматривая строение сценария в целом, в нем можно выделить несколько основных литературных стратегий. Во-первых, значительная часть драматургии строится на борьбе Мечникова как носителя прогрессивного материалистического мировоззрения с представителями реакционной идеалистической науки в России и за рубежом. Главным иностранным противником Мечникова в сценарии становится профессор Баумгартен — его реальный исторический оппонент. Впрочем, сути научных разногласий в сценарии не уделяется особенного внимания, вероятно, немецкая национальность ученого в момент написания сценария играла бóльшую роль, чем специфика его взглядов на природу иммунитета.

Концепция борьбы идей для построения сюжета об ученом сама по себе была не нова. Максим Горький еще в 1933 году писал в статье «О темах», ставшей одним из «символов веры» для советских популяризаторов науки:

> Прежде всего — и еще раз! — наша книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода.
>
> Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции [Горький, 1953, с. 108].

Опираясь на авторитет Горького, упомянутый выше режиссер «Лентехфильма» Галл-Вулих, пытаясь в 1938 году обосновать запуск в производство игрового научно-популярного фильма об учении И.П. Павлова, постулировал:

> С одной стороны, зритель, следя за борьбой двух начал, получает тот импульс, ту безусловную базу интереса, который родит эмоцию, а, заинтересовавшись борьбой, он «проглотит» незаметно для себя и новое знание. Эта борьба явится в то же время той драматургической канвой, схемой, на которой может быть построен сценарий.
>
> При этом зритель воспримет не ряд уроков, связанных докторальным тоном, а в борьбе идей, в борьбе выразителей этих идей, познает новое шире и глубже. Борьба явится той внутренней пружиной, тем трамплином, который все время течения фильма, подчас на очень абстрактном материале, будет будить внимание зрителя [Галл-Вулих, 1938, л. 292].



Позже, в 1950 году, главный редактор и заместитель начальника «Главнаучфильма» В.Н. Ждан напишет в книге, посвященной драматургии научно-популярного фильма:

> Борьба с ложными идеями в науке за подлинно научное раскрытие и объяснение законов природы и общества, за материалистическое мировоззрение как основная тема научной популяризации несказанно обогащает выразительные возможности и средства научно-популярного фильма [Ждан, 1950, с. 36].

Принцип борьбы идей, неразделимой с политической борьбой прогрессивных и реакционных сил, в послевоенные годы выкристаллизовался в своеобразную драматургическую формулу биографического фильма об ученых. Н.А. Кныш описывает ее в своем исследовании:

> Черты ученого прописывались на фоне противопоставления советской науки дореволюционной и западной. <…> Он сохраняет верность научной идее вопреки недоверию скептиков-коллег (в том числе и иностранных) и несмотря на отсутствие помощи со стороны царского правительства, тормозивших развитие отечественной науки. Ученый рассматривается в рамках дуальной оппозиции «свой — чужой», «наши — враги». <…> Обязательно ученый подвергается соблазну предприимчивых иностранных «перекупщиков» (как правило, американцев), обещающих всех благ. Но ученый решительно отклоняет все предложения и продолжает работать в России. И только в советскую эпоху «национальный гений» находит понимание. <…> Ученый-материалист сознательно ставит свое учение на службу своему народу и своей Родине [Кныш, 2007, с. 133–134].

Фабула сценария Бахтерева вписывается в этот жанровый шаблон, хотя автор и разнообразит его некоторыми комическими приемами. Так, в первой версии сценария один из профессоров-ретроградов, выступающих против теории Дарвина, обозначен как «профессор с лицом гиббона» [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 5]. Очевидно, что природа подобного юмора носит чисто литературный характер и плохо поддается буквальной экранизации.

Бóльший интерес представляют стратегии, которые развиваются в сценарии параллельно базовому идеологическому нарративу. Чрезвычайно ярко выделяется в тексте линия отношений Мечникова и Ольги. Хотя введение любовного интереса для оживления сюжета было достаточно распространенным приемом в фильмах биографического жанра, Бахтерев решает эту линию не в романтически возвышенном, как, например, в «Миклухо-Маклае», а в подчеркнуто комическом духе. Так, знакомство будущих супругов начинается с того, что группа ребят, катящихся с горки, сбивают ученого с ног(7). Следующая их встреча происходит, когда Мечников отправляется на болото охотиться за лягушками для препарирования, а Ольга решает присоединиться к нему. Автор комически обыгрывает интерес девушки к естественным наукам, который вступает в конфликт с ее боязнью земноводных.

Важно отметить, что юмористические диалоги существуют не в отрыве от научного содержания фильма. Изложение основных идей, которые необходимо донести до зрителя, вплетено в романтическую линию:

> Ольга: <…> А все-таки я буду зоологом. <…> А папа говорит — это совершенно исключено. Папа мне всегда одно твердит — вы, женщины, сделаны из другого теста.
>
> Мечников: Иногда и папы могут ошибаться. Они могут не знать, что и стрекозы, и эти крикливые пичужки на ветке, и рыбы в реке, и орел в небе, и мы с вами состоим из одного и того же теста. Кроме вашего папы, конечно. А тесто это — живая клетка [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 10].

Подобный подход к научно-художественному жанру, в рамках которого научная информация излагалась изнутри романтического сюжета, не был бесспорным. Так, Е.Е. Якушкин, сценарист «Моснаучфильма», отмечал во время обсуждения сценария:

> Дело обстоит благополучно начиная с женитьбы Мечникова. <…> А когда они знакомятся, и дело идет к женитьбе, и когда между ними заходит речь о научных проблемах, это звучит несколько притянуто. Мы имеем такой опыт в некоторых наших фильмах. Всегда, когда ты ждешь, что молодой человек и девушка должны поцеловаться, а они начинают говорить о науке, здесь есть какой-то привкус нарочитости. Их отношения до женитьбы идут в правильно взятом, несколько ироническом плане: вот эти ведра, лягушки и т.д., и следовало бы это вести дальше, а там есть два-три места, которые выпадают из этого плана [Стенограмма, 1946, л. 441].

Комические элементы вписаны в линию отношений Мечникова и Ольги и после их свадьбы. Например, в юмористическом духе решена сцена, в которой Сеченов пытается пронести Мечникову банку с аксолотлями тайком от жены, запрещающей ему микроскопировать из-за больных глаз. Подобного рода эпизоды были, вероятнее всего, направлены на то, чтобы оживить образ ученого и действие в целом.

В сценарии также можно отметить ряд моментов, решенных в стилистке, нетипичной для кинематографа зрелого соцреализма. Так, в эпизоде, изображающем отчаяние Мечникова из-за потери зрения и иносказательно намекающем на его суицидальные наклонности, автор предлагает использование субъективной съемки:

> Мечников закрыл глаза руками.
>
> Полная темнота, и из темноты появляется мутная, теряющая свои очертания комната.
>
> Невидящими глазами Мечников уставился на свой рабочий стол — микроскоп расплывается бесформенной темной массой.
>
> Мечников обхватывает микроскоп руками. Ужас изображается на его лице.
>
> Мечников (в отчаянии): Я почти все увидел, боже мой, и ничего не вижу, ничего… <…>
>
> Мечников неуверенно ступает по дощатому тротуару. Он почти ничего не видит. Все предметы, расплывающиеся перед его глазами. Неожиданно перед ним вырастает фонарный столб. Он бы наткнулся на него, если бы заботливая рука прохожего вовремя не отвела его в сторону. Но тут же под его ногами появляется тумба, о которую он спотыкается. Мечников с трудом двигается вперед.
>
> Грубый окрик:
>
> — Эй, посторонись, ослеп что ли!
>
> Мечников шарахнулся в сторону. Полок с громыхающими пустыми бочками пронесся мимо него.

(7) Сцена, вероятно, навеяна эпизодом из воспоминаний О.Н. Мечниковой, которая, выходя замуж в юном семнадцатилетнем возрасте, перед венчанием отправилась кататься на санях с братьями: «За несколько часов перед свадьбой мои братья запряглись в салазки, чтобы покатать меня. “Иди скорей, — говорили они, — сегодня вечером ты будешь уже дамой, тебе нельзя будет больше играть”. Я была того же мнения, и мы с увлечением помчались по снежному ковру на большом дворе нашего дома» [Мечникова, 1926, с. 73].

Мечников: Нет, не может быть, я не ослеп, но почему так темно?

Бурные потоки весенней воды… Они уносят уличный мусор, крутят в воронках обрывки газет и папиросные коробки. Выброшенные и никому не нужные, они кружатся и исчезают в мутном потоке. Болотные сапоги Мечникова ступают по быстрой воде. Но ничто не может его задержать, он неуклонно продолжает свой путь вперед.

Растерянная, с трудом переводя дыхание, бежит по улице Ольга. Останавливается на мгновение, вглядывается в отчетливую даль улицы. Там появилась и исчезла за углом знакомая фигура Мечникова. Ольга бежит вперед. Под ее ногами возникает бурный поток. С трудом преодолевая его, она бежит следом за Мечниковым.

В смутном предчувствии надвигающегося несчастия Ольга бежит, собирая последние силы. Слышен нарастающий шум моря. В кипучей черной морской воде Ольга видит лицо Мечникова. В отчаянии она вскрикивает, а лицо колышется, бледнеет и вдруг расходится неопределенными мутными кругами. Теряя последние силы, Ольга подбегает к лестнице, спускающейся к морю. Она бежит вниз по лестнице. У самой воды стоит Мечников [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 22].

Интересно отметить, что в этом эпизоде Бахтерев сочетает два типа субъективной съемки: с одной стороны, физиологически мотивированные аберрации зрения Мечникова, с другой, психологически мотивированное «виде́ние» Ольги. Использование подобных приемов в сочетании с импрессионистическим описанием водных потоков вызывает ассоциацию с кинематографом французского авангарда. В 1920-х годах обэриуты уделяли значительное внимание кино, кроме того в записной книжке Бахтерева, которую он вел в 1930–1940-х годах, зафиксирован интерес к французским фильмам [Бахтерев, Записная книжка, л. 1–7], так что это допущение звучит вполне правдоподобно.

Элементы повышенной экспрессии встречаются и в других местах сценария. В подчеркнуто карнавальной манере решена сцена чествования Мечникова студентами:

Подъезжает извозчик, и как раз в этот момент вокруг Мечникова вспыхивает множество факелов. Мечников оказывается в огненном кольце. Он крайне удивлен. Вокруг него группируются молодые люди, он узнает в них своих бывших студентов.

Мечников (улыбаясь): Это что за представление?..

Студенты, ободренные улыбкой своего любимого профессора, высоко поднимают факелы, и громовое «ура» прокатывается по их рядам.



Студенты подхватывают Мечникова и Ковалевского на руки, и в одно мгновенье они оказываются на пролетке. Лошадь распряжена, и извозчик куда-то исчез. На козлах сидит студент, и вместо лошадей впряжены студенты. Под пение Гвадеамуса [sic], окруженная толпой студентов, в мерцающем свете факелов, процессия тронулась.

Впереди, верхом на лошади, с болтающейся по бокам сбруей, с факелом в руках галопирует один из студентов, зычным голосом возглашая:

— Да здравствует наука! Да здравствует воинствующий дарвинизм!

Старушка смотрит вслед удаляющейся процессии.

Старушка: Свят, свят господи твоя воля, никак светопреставление! [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 31.]

В эпизоде, посвященном эпидемии холеры, Бахтерев подчеркивает борьбу традиционной медицины и бактериологии, создавая образ «чумы» из романтизированного европейского прошлого:

Чашка Петри. С каждым мгновением умножаются в ней вибрионы.

Слышен похоронный колокольный звон.

На экране извиваются мириады холерных вибрионов.

Наплыв.

Ночь. Рабочий квартал Парижа. Уличные фонари погашены, в окнах нет света. Скорее угадывается, чем видим однообразный контур многоэтажных домов.

Но вот вырвалась из туч луна, и тогда на несколько мгновений перед нами возникает узкая грязная улица, по которой медленно движется траурная процессия. Впереди идет кюре с крестом в руке. За ним покрытая брезентом лошадь везет заставленные гробами дроги. Поодаль молчаливая толпа провожающих.

Луна выходит за тучу, и снова становится темно.

Где-то вдалеке звучат тяжелые удары колокола.

<…>

Откуда-то слышатся странные звуки — трубят трубы, звякают тарелки, раздается пение и выкрики. Но это никого не удивляет.

Мечников и Ру, а за ними Архангельский заходят в ворота, откуда доносится странная музыка.

Двор обрамлен ярусами балконов, на которых сушится белье. Посередине двора толпятся обитатели дома. Кто-то трубит в трубу, кто-то пиликает на скрипке, дети бьют ложками в кастрюли, остальные завывают непонятного происхождения бессловесные песни [Бахтерев, «Мечников». Литературный сценарий, 1946, л. 132–134].

Подобное описание пространства, с использованием силуэтов и ярких контрастов, может напомнить о кинематографе немецкого экспрессионизма. В частности, описание: «Из ворот выносят гроб. Кто-то дегтем мажет густой черный крест на воротах» [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 47] — чрезвычайно близко к сцене чумы из фильма «Носферату, симфония ужаса» (1922, режиссер Ф. Мурнау).

Образ креста на двери далее используется в сценарии символически. Чтобы доказать справедливость бактериологической теории, один из героев (в разных версиях сценария это делает оказавшийся в Париже Баратов, Архангельский или сам Мечников) выпивает пробирку с холерными вибрионами и тяжело заболевает: «Дверь с визитной карточкой — профессор Архангельский. Наплыв. Та же дверь с густым черным крестом» [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 49]. Однако болезнь проходит, и в результате этого акта самопожертвования правильная научная теория торжествует, эпидемию удается остановить. Французы благодарят и чествуют русских ученых: «Наш народ никогда не забудет этой великой жертвы» [Бахтерев, «Мечников». Сценарий, 1946, л. 49].

Сюжетная линия, посвященная работе русского ученого на благо французского народа, могла иметь прямое политическое значение. В первые послевоенные годы Французская коммунистическая партия была особенно сильна, советское влияние на Францию было одной из важных политических задач того времени. Во время обсуждения сценария профессор Лебедев отмечал факт имплицитной адресации второй половины фильма зарубежной аудитории: «Для кого фильм? Для Советского Союза или для Советского Союза плюс заграница? И в какой мере вторая часть для нас интересна?» [Стенограмма, 1946, л. 447].

В то же время факт близкого сотрудничества Мечникова с Пастером был значим с чисто кинематографической точки зрения. Как было упомянуто, американский фильм «Повесть о Луи Пастере», с успехом шедший в СССР, воспринимался как своеобразный образец биографического фильма об ученом. Научная преемственность Мечникова по отношению к Пастеру одновременно воплощала метажанровую преемственность советского научно-художественного фильма. Сходство в тексте этих персонажей отмечал при обсуждении сценарист Б.Е. Старшев: «В конце не очень отличишь Мечникова от Пастера» [Стенограмма, 1946, л. 444].

Наконец, ключевая особенность сценария, на которую необходимо обратить внимание, — это принцип использования микросъемки как сквозного приема, проходящего через весь сценарий. Как было упомянуто, самый первый замысел фильма, предложенный Лебедевым в 1943 году, отталкивался от этого специфически научного материала. Этот же принцип Бахтерев реализует уже на этапе расширенного либретто: «Мы слышим взволнованный голос лектора, а на экране возникает перед нами сложная и кипучая жизнь микроскопического мира» [Бахтерев, 1945, л. 398].

В литературном сценарии все перечисленные сюжетные линии оказываются неразрывно связаны с микросъемочным материалом. Отношения Мечникова и Ольги развиваются у микроскопа, ученый то и дело подзывает возлюбленную, показывая и объясняя ей свои теории, так что Ольга предстает в этих диалогах суррогатом аудитории. Однако Мечников выступает не только лектором, излагающим готовые формулы. Благодаря наблюдению клеточных процессов ученому приходят в голову новые гипотезы, и зритель становится сопричастен научному открытию, разворачивающемуся перед его глазами.

Романтическая линия переплетается с научной: Мечников дарит Ольге розу, шип цветка занозит ей палец, это становится толчком для нового эксперимента под микроскопом и новой гипотезы о механизме образования нагноения. Линия идеологической научной борьбы также развивается на основе микросъемки: немец Баумгартен, разглядывая препараты Мечникова, отказывается признать его правоту. Прибыв в Париж, Мечников собирается продемонстрировать свои наблюдения Пастеру и его ученикам, однако бактерии и фагоциты не ведут себя надлежащим образом. В момент приближающейся катастрофы Ольга догадывается разогреть препарат, научная честь Мечникова перед лицом великого парижского коллеги оказывается спасена. Таким образом, момент драматического напряжения, формула «спасения в последнюю минуту» разыгрывается непосредственно под окуляром микроскопа.

Как видно из приведенного выше фрагмента, мрачный эпизод эпидемии холеры также запускается съемкой размножения холерных вибрионов в чашке Петри. Не случайно и то огромное значение,

которое придается в сценарии потере ученым зрения. Потеря зрения — потеря доступа к изучению микроскопических процессов, которое составляет не только основу жизни Бахтерева, но и основу строения фильма — отсюда пик драматического напряжения в момент наступления слепоты.

Драматургия фильма выстраивается не только в стандартной логике борьбы научных идеологий, но и в логике драматургии научного открытия. Сюжетом фильма во многом становится сам процесс разработки фагоцитарной теории иммунитета, открытие которой происходит на наших глазах, на конкретном иллюстративном материале. Коллеги Бахтерева отмечали достоинства подобного решения в сравнении с другими проектами научно-художественных фильмов, в которых, как в случае «Миклухо-Маклая», научная проблематика уступала место авантюрному сюжету. Как заключал Старшев:

> Мы его [сценарий] читаем через месяц после «Миклухо-Маклая», и он в какой-то мере является прогрессом по сравнению с ним. <…> …Этот сценарий представляет собой прогресс в вопросе становления жанра, потому что все мы сейчас занимаемся вопросом становления жанра, и нам надо понять и ощутить, что такое советский научно-популярный биографический фильм.
>
> В чем я вижу прогресс. <…> …Там дело обстоит таким образом, что фильм дает довольно большой познавательный материал, фильм сам по себе занимательный, но драматургия в основном держится на негодяе, на отрицательном персонаже, который мешает герою, и вопрос сводится к этому, между тем как в законченном виде, когда выйдет специфика жанра научно-художественного, основой фильма должна быть борьба за преодоление научно-познавательного материала на драматургии, которая может дать новые, нам недостаточно известные возможности, и вместе с тем она даст именно органическое сочетание драматургии и научной познавательности фильма. <…>
>
> В этом сценарии… герой всю жизнь борется с тем конкретным материалом, который нужно ему преодолеть. …Все больше и больше в советской драматургии пробивается эта струя, которая складывается не только из столкновений со злыми людьми, но и из столкновений с природой, с трудно понимаемым материалом. И этот показ может иметь очень большое значение для общей проблемы советской драматургии [Стенограмма, 1946, л. 443].

Подобный подход к драматургии фильма, впрочем, не вполне справедливо сводить исключительно к авторской воле Бахтерева: найденные им остроумные решения и приемы отражали редакторскую политику и теоретические установки руководства «Главнаучфильма». Так, Преображенский и Ждан в отзыве на сценарий настаивали на еще большем сокращении линии научной борьбы, которую они ассоциировали с обычным художественным биографическим фильмом, в пользу непосредственного раскрытия процесса исследования:



> Сценарий несколько перегружен эпизодами официальных встреч и заседаний, он уделяет излишнее внимание перипетиям борьбы вокруг уже готовых научных выводов (это задача, скорей, художественно-биографического фильма). Между тем, как в научно-популярном (научно-биографическом) фильме нас прежде всего будут и должны интересовать не только достижения науки, не только результат исследований, но и сам процесс исследования, внутренняя сторона научных исканий, лаборатория мысли ученого [Ждан, Преображенский, 1946, л. 488].

Позже в своей теоретической книге Ждан напишет почти теми же словами:

> Борьба научных идей как скрытая пружина поведения людей, показанная в фильме «Миклухо-Маклай», конечно, далеко еще не исчерпывает драматургических возможностей научно-художественного фильма. <…>
>
> В средствах и возможностях этого жанра показать сам процесс, ход мысли ученого, ее вдохновенные взлеты и перспективы, раскрыть перед зрителем одну из тончайших и сложнейших созидательных лабораторий природы — лабораторию мысли ученого [Ждан, 1950, с. 42].

Текст Бахтерева был в целом положительно воспринят на студии и направлен в режиссерскую разработку. Однако к моменту завершения работы над литературным сценарием курс планирования биографических фильмов в Министерстве кинематографии уже начинал меняться. Режиссер М.К. Калатозов, занимавший пост заместителя министра кинематографии, писал в ответ на направленный сценарий начальнику «Главнаучфильма» А.С. Федорову в июне 1947 года:

> Литературный сценарий «Мечников» в представленной Вами 3 редакции не может быть утвержден к производству, так как в нем чрезмерное место уделено малозначительным сценам из личной жизни Мечникова.
>
> Постановка научно-популярного фильма о великом русском ученом имеет своей задачей не воспроизведение его частной жизни, а популяризацию огромного вклада И.И. Мечникова в русскую и мировую науку. С этой точки зрения все то, что отвлекает

> зрителя от научных открытий Мечникова, является в сценарии лишним. Таковы, в частности, эпизоды в квартире [Ольги] Белокопытовой (стр. 7–8), разговор студентов (стр. 22), эпизод в лесу (стр. 8–11), который по существу введен как лекция об основах клеточного строения животного и растительного мира, являясь фундаментом, на котором построена фагоцитозная теория Мечникова. Однако эпизод перегружен легковесными репликами, которые переводят сценарий из сферы научной в сферу любовно-личных переживаний.
>
> Сценарий должен быть переработан с тем, чтобы популярное изложение основ учения о фагоцитозе и других открытий Мечникова заняло бы в сценарии главенствующее место. Драматургическое построение сценария должно быть подчинено целевому назначению и научному содержанию фильма [Калатозов, 1947, л. 475].

Заключение от 3 октября 1947 года гласило: «В связи с изменившимися установками Министерства о полнометражных научно-популярных фильмах, автору Бахтереву предложено было представить план сценария “Мечникова”, решенный уже в плане научно-популярного кино, в плане кинолекции» [Юренева, 1947, л. 470]. Совместно с режиссером Т.Н. Лукашевич Бахтерев разработал новый проект, основывающийся не на инсценировке, а преимущественно на документальном материале. Однако юбилейный ажиотаж уже спал, и научно-популярный фильм о Мечникове так и не был реализован.

## Заключение

Сценарная работа Бахтерева, впрочем, не прошла безрезультатно. Одним из косвенных участников работы над фильмом был литератор Б.Л. Октябрьский (печатался под псевдоним Могилевский), получивший неполное медицинское образование и специализировавшийся на написании популярных биографий ученых. С начала 1940-х годов Октябрьский работал над литературной биографией Мечникова [Могилевский, 1941], по всей видимости, первая его публикация на эту тему вышла в журнале «Октябрь» [Октябрьский, 1945]. В момент запуска сценария в производство наработки Октябрьского были куплены у него студией как «материал» за 5000 рублей, то есть одну девятую авторского гонорара, установленного Бахтереву. Октябрьский также принимал активное участие в обсуждении уже завершенного сценария, отмечая: «Мне нравится этот сценарий, хотя я всегда к нему ревниво



относился, потому что я сам хотел написать сценарий о Мечникове» [Стенограмма, 1946, л. 440].

С 1948 года Октябрьский начинает успешно публиковать популярную биографию Мечникова: практически идентичные тексты выходят в двух изданиях в «Детгизе» [Могилевский, 1948; Могилевский, 1950], в Харьковском областном издательстве [Могилевский, 1955], несколько переработанный и расширенный вариант — в серии «ЖЗЛ» [Могилевский, 1958]. Книги Октябрьского о Мечникове продолжают выходить вплоть до конца 1970-х годов.

При сопоставлении публикаций 1945 и 1948 года можно отметить, что в тексте, написанном после знакомства со сценарием Бахтерева, возникает ряд узнаваемых беллетризованных эпизодов. Описания знакомства Мечникова и Ольги, конфликта с руководством Новороссийского университета, чествования Мечникова студентами, эпидемии холеры, которые отсутствовали в тексте Октябрьского 1945 года, порой почти дословно воспроизводят соответствующие эпизоды из сценария. Учитывая, что такие описания не встречаются в воспоминаниях Ольги Мечниковой [Мечникова, 1926], одном из основных источников биографических данных о жизни ученого, можно с большой долей уверенности говорить о том, что Октябрьский заимствовал литературные находки непосредственно из сценария Бахтерева.

Имплицитное влияние проекта научно-художественного фильма заметно также по тому, что, когда в книге необходимо ввести наблюдения Мечникова, ученый обычно подзывает Ольгу к микроскопу. Прием монтажного перехода к микросъемке, неосуществимый на страницах литературной биографии, заменяется описанием наблюдения микроскопических процессов. Особенно ярко обращение автора научно-популярной книги к кинематографическому медиуму можно проиллюстрировать следующей цитатой:

> В наши дни мы имеем возможность в натуральных красках на большом полотне киноэкрана увидеть воспалительный процесс. Вот в тончайшем капилляре бежит кровь. В токе крови красные бляшки — это красные кровяные тельца. У стенок капилляра проплывают белые кровяные тельца — фагоциты. Заметим, что некоторые из них имеют крупные ядра, а другие — мелкие. Еще внимательнее вглядываясь в экран, мы замечаем, как белые кровяные тельца — те, у которых мелкие ядра, — вытягивают отростки в направлении стенки сосуда [Могилевский, 1958, с. 238].

Октябрьский включает в свой текст экфрасис микрокиносъемки, в котором отражается недостаточность литературных средств и попытка трансмедиального выхода в пространство научного кинематографа. Таким образом, хотя проект научно-художественного фильма о Мечникове не был реализован, он нашел косвенное отражение в научно-популярной литературе.

Подводя итог рассмотрению проекта научно-художественного фильма о Мечникове, можно заключить, что в сценарии Бахтерева был найден ответ на «неразрешимый» вопрос о сочетании научного материала и художественной формы. Материал научной микрокиносъемки используется как стержень драматургии фильма. Таким образом сценарий удовлетворяет как требованиям использования специфических кинематографических средств для раскрытия научной проблематики, так и ожиданиям игровой сюжетной формы, способной привлечь внимание зрителя.

Анализ сценария «Мечникова» демонстрирует тот альтернативный путь развития биографического жанра, который намечался в советском послевоенном кинематографе и, как показывает этот материал, изучение таких «побочных» явлений, как научно-популярное кино, позволяет пролить новый свет на историю кинопроцесса в целом.



## Источники:

1 *Бахтерев И.В.* Записная книжка с перечнем просмотренных фильмов // ОР РНБ. Ф. 1521. Ед. хр. 32. Л. 1–7.

2 *Бахтерев И.В.* «Мечников». Расширенное либретто: 1945 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 394–436.

3 *Бахтерев И.В.* «Мечников». Сценарий. 1-й вариант: 1946 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 1–50.

4 *Бахтерев И.В.* «Мечников». Литературный сценарий: 1946 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 55–141.

5 *Васильков И.А.* Письмо директору киностудии «Воентехфильм» тов. Халипову: 1946 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 514.

6 *Галл-Вулих М.А.* Докладная записка в Управление учебных и научных фильм тов. Курьянову: 1938 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 129. Л. 289–293.

7 *Галл-Вулих М.А.* Доклад «О научно-популярном фильме»: 1946 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-182. Оп. 1–1. Д. 16. Л. 1–23.

8 *Ждан В.Н., Преображенский С.Н.* Заключение по литературному сценарию научно-популярного фильма «Мечников»: 1946 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 487–489.

9 *Ждан В.Н., Преображенский С.Н.* Заключение на либретто научно-художественного фильма «Пржевальский»: 1948 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 387–388.

10 *Калатозов М.К.* Письмо начальнику Главного управления по производству научно-популярных и учебных фильмов тов. Федорову А.С.: июнь, 1947 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 475.

11 *Лебедев В.Н.* Письмо главному редактору киностудии «Воентехфильм» тов. Василькову: 1943 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 495–497.

12 *Могилевский Б.Л.* Мечников Николай Ильич: 1941 // РГАЛИ. Ф. 1580. Оп. 1. Ед. хр. 128. Л. 1–191.

13 Стенограмма заседания секции по обсуждению доклада Н.П. Жинкина «Вопросы построения научно-художественного сценария»: 1945 // РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Ед. хр. 162. Л. 1–19.

14 Стенограмма обсуждения научно-популярного сценария полнометражного фильма «Мечников» автора Бахтерева: 1946 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 437–453.

15 Стенограмма заседания Художественного совета Министерства кинематографии СССР от 13-го октября 1949 года // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 335–342.

16 *Халипов Г.С.* Письмо начальнику Главного управления научных и учебно-технических фильмов тов. Бескову С.Д.: 1943 // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 494.

17 *Шкловский В.Б.* И.И. Мечников. Пьеса в 6 картинах: 1945 // РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 367. Л. 1–50.

18 *Юренева Т.И.* Заключение по плану «Мечников» автора И. Бахтерева: 3 октября 1947 года // РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 470.

## Список литературы:


**19** *Большаков И.Г.* Наши ближайшие задачи // Искусство кино. 1945. № 1. С. 2–5.

**20** *Горький М.* О темах // *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 27: Статьи, доклады, речи, приветствия: 1933–1936. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 97–109.

**21** *Данин Д.С.* Сколько искусства науке надо? // *Данин Д.С.* Перекресток. М.: Советский писатель, 1974. С. 56–84.

**22** *Дымшиц С.В.* Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 14. № 4 (62). С. 37–55. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55.

**23** *Дымшиц С.В.* Практики редактуры и цензурирования научного кинематографа в период «малокартинья». На материале сценарно-редакторского отдела «Леннаучфильма» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 141–157.

**24** *Ждан В.Н.* Драматургия научно-популярного фильма. М.: Госкиноиздат, 1950. 160 с.

**25** *Кныш Н.А.* Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х — начала 1950-х годов // Вестник Челябинского государственного университета. Серия 1: История. 2007. Вып. 21. № 18. С. 119–136.

**26** *Мечникова О.Н.* Жизнь Ильи Ильича Мечникова. М.; Л.: Государственное издательство, 1926. 232 с.

**27** *Могилевский Б.Л.* Илья Ильич Мечников: Повесть о трудах и днях великого русского биолога. М.; Л.: Детгиз, 1948. 212 с.

**28** *Могилевский Б.Л.* И.И. Мечников: Повесть о трудах и днях великого русского биолога. М.; Л.: Детгиз, 1950. 288 с.

**29** *Могилевский Б.Л.* Жизнь Мечникова: Повесть о великом русском биологе. Харьков: Харьковское областное издательство, 1955. 296 с.

**30** *Могилевский Б.Л.* Илья Ильич Мечников. М.: Молодая гвардия, 1958. 352 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 13 (261)).

**31** *Ноздрачёв А.Д., Пальцев М.А.* Отец русской физиологии: К 190-летию со дня рождения И.М. Сеченова // Вестник Российской академии наук. 2019. Т. 89. № 8. С. 860–873.

**32** О мероприятиях по увековечению памяти И.И. Мечникова в связи со 100-летием со дня его рождения // Академия наук в решениях Политбюро ЦК РКП(б) — ВКП(б) — КПСС: 1922–1991. Т. 1: 1922–1952. М.: РОССПЭН, 2000. С. 303.

**33** *Октябрьский Б.Л.* И.И. Мечников // Октябрь: Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. 1945. № 5–6. С. 184–244.

**34** Постановление ЦК ВКП(б) об организации научно-просветительной пропаганды: 27 сентября 1944 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1971). Т. 6: 1941–1954. М., 1971. С. 121–123.

**35** Фагоцитоз // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: https://bigenc.ru/c/fagotsitoz-a46c42/?v=7965284 (дата обращения 13.09.2025).

**36** *Шубинский В.Я.* ОБЭРИУ: Биографии. СПб.: Вита Нова, 2024. 608 с.

**37** *Knight C.* Stalin's Final Films: Cinema, Socialist Realism, and Soviet Postwar Reality, 1945–1953. Ithaca: Cornel University Press, 2024. 259 p.


## Sources:


**1** Bakhterev I.V. Zapisnaya knizhka s perechnem prosmotrennykh fil'mov [Notebook with a List of Watched Movies]. *OR RNB* [Manuscripts Department of the Russian National Library], f. 1521, storage unit 32, ll. 1–7. (In Russian)

**2** Bakhterev I.V. "Mechnikov". Rasshirennoe libretto: 1945 [*Mechnikov*. Extended Libretto: 1945]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 394–436. (In Russian)

**3** Bakhterev I.V. "Mechnikov". Stsenarii. 1-i variant: 1946 [Mechnikov. Screenplay. 1st Draft: 1946]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 1–50. (In Russian)

**4** Bakhterev I.V. "Mechnikov". Literaturnyi stsenarii: 1946 [*Mechnikov*. Literary Screenplay: 1946]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 55–141. (In Russian)

**5** Vasilkov I.A. Pis'mo direktoru kinostudii Voentekhfil'm tov. Khalipovu: 1946 [Letter to Comrade Khalipov, Director of the Voentekhfilm Film Studio: 1946]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, l. 514. (In Russian)

**6** Gall-Vulikh M.*A*. Dokladnaya zapiska v Upravlenie uchebnykh i nauchnykh fil'm tov. Kuryanovu: 1938 [Report to the Department of Educational and Scientific Films for Comrade Kuryanov: 1938]. *TSGALI SPb* [Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg], f. R-243, inv. 2, fol. 129, storage unit 129, ll. 289–293. (In Russian)

**7** Gall-Vulikh M.A. Doklad "O nauchno-populyarnom fil'me": 1946 [Presentation "About Popular Science Films": 1946]. *TSGALI SPb* [Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg], f. R-182, inv. 1–1, fol. 16, storage unit 16, ll. 1–23. (In Russian)

**8** Zhdan V.N., Preobrazhensky S.N. Zaklyuchenie po literaturnomu stsenariyu nauchno-populyarnogo fil'ma "Mechnikov": 1946 [Report on the Literary Script for the Popular Science Film *Mechnikov*]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 487–489. (In Russian)

**9** Zhdan V.N., Preobrazhensky S.N. Zaklyuchenie na libretto nauchno-khudozhestvennogo fil'ma "Przheval'skii": 1948 [Report on the Libretto of the Scientific and Artistic Film *Przhevalsky*]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 387–388. (In Russian)

**10** Kalatozov M.K. Pis'mo nachal'niku Glavnogo upravleniya po proizvodstvu nauchno-populyarnykh i uchebnykh fil'mov tov. Fedorovu A.S.: iyun', 1947 [Letter to Comrade Fedorov, Head of the Main Directorate for the Production of Popular Science and Educational Films: June, 1947]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, l. 475. (In Russian)

**11** Lebedev V.N. Pis'mo glavnomu redaktoru kinostudii "Voentekhfil'm" tov. Vasil'kovu: 1943 [Letter to Comrade Vasilkov, Editor-in-Chief of the Voentekhfilm Film Studio: 1943]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 495–497. (In Russian)

**12** Mogilevsky B.L. Mechnikov Nikolai Il'ich: 1941 [Mechnikov Nikolai Ilyich: 1941]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1580, inv. 1, storage unit 128, ll. 1–191. (In Russian)

**13** Stenogramma zasedaniya sektsii po obsuzhdeniyu doklada N.P. Zhinkina "Voprosy postroeniya nauchno-khudozhestvennogo stsenariya": 1945 [Transcript of the Panel Discussion on N.P. Zhinikin's Presentation "Issues in Constructing a Screenplay for Scientific Feature Film": 1945]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2923, inv. 1, storage unit 162, ll. 1–19. (In Russian)

14 Stenogramma obsuzhdeniya nauchno-populyarnogo stsenariya polnometrazhnogo fil'ma "Mechnikov" avtora Bakhtereva: 1946 [Transcript of the Discussion of the Popular Science Screenplay for the Feature Film *Mechnikov* by Author Bakhtarev: 1946]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, ll. 437–453. (In Russian)

15 Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta Ministerstva kinematografii SSSR ot 13-go oktyabrya 1949 goda [Transcript of the Meeting of the Artistic Council of the USSR Ministry of Cinematography on October 13, 1949]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 399, ll. 335–342. (In Russian)

16 Khalipov G.S. Pis'mo nachal'niku Glavnogo upravleniya nauchnykh i uchebno-tekhnicheskikh fil'mov tov. Beskovu S.D.: 1943 [Letter to the Head of the Main Directorate for Scientific and Educational Films, Comrade Beskov S.D.: 1943]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, l. 494. (In Russian)

17 Shklovsky V.B. I.I. Mechnikov. P'esa v 6 kartinakh: 1945 [I.I. Mechnikov. A Play in 6 Scenes: 1945]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 562, inv. 1, storage unit 367, ll. 1–50. (In Russian)

18 Yureneva T.I. Zaklyuchenie po planu "Mechnikov" avtora I. Bakhtereva: 3 oktyabrya 1947 goda [Report on the *Mechnikov* Plan by I. Bakhtarev: October 3, 1947]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2920, inv. 1, storage unit 336, l. 470. (In Russian)

## References:

19 Bolshakov I.G. Nashi blizhaishie zadachi [Our Immediate Objectives]. *Iskusstvo kino*, 1945, no. 1, pp. 2–5. (In Russian)

20 Gorky M. O temakh [On Subjects]. Gorky M. *Sobranie sochinenii: V 30 t.* [Collected Works: In 30 vols.]. Vol. 27: Stat'i, doklady, rechi, privetstviya: 1933–1936 [Articles, Reports, Speeches, Greetings: 1933–1936]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1953, pp. 97–109. (In Russian)

21 Danin D.S. Skol'ko iskusstva nauke nado? [How Much Art Does Science Need?]. Danin D.S. *Perekrestok* [The Crossroads]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1974, pp. 56–84. (In Russian)

22 Dymshits S.V. Problema khudozhestvennosti v nauchnom kinematografe 1930-kh gg. (na materiale fil'ma «Fiziologiya i patologiya vysshei nervnoi deyatel'nosti») [The Problem of Artistry in Scientific Cinema of the 1930s (based on the Film *Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity*)]. *Vestnik VGIK*, 2024, vol. 14, no. 4 (62), pp. 37–55. https://doi.org/10.69975/2074–0832–2024–62–4–37–55. (In Russian)

23 Dymshits S.V. Praktiki redaktury i tsenzurirovaniya nauchnogo kinematografa v period "malokartin'ya". Na materiale stsenarno-redaktorskogo otdela "Lennauchfil'ma" [Editorial and Censorship Practices in the Scientific Films of the 'Malokartin'e' (Film Anemia) Period. The Case of Editorial Department of Lennauchfilm Studio]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2025, no. 1, pp. 141–157. (In Russian)

24 Zhdan V.N. *Dramaturgiya nauchno-populyarnogo fil'ma* [The Dramaturgy of Popular Science Film]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1950. 160 p. (In Russian)



25 Knysh N.A. Obraz uchenogo v khudozhestvennom kinematografe kontsa 1940-kh — nachala 1950-kh godov [The Image of a Scientist in the Cinema of the Late 1940s and Early 1950s]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Istoriya*, 2007, issue 21, no. 18, pp. 119–136. (In Russian)

26 Mechnikova O.N. *Zhizn' Il'i Il'icha Mechnikova* [The Life of Ilya Ilyich Mechnikov]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1926. 232 p. (In Russian)

27 Mogilevsky B.L. *Il'ya Il'ich Mechnikov: Povest' o trudkah i dnyakh velikogo russkogo biologa* [Ilya Ilyich Mechnikov: Story about the Work and Life of the Great Russian Biologist]. Moscow, Leningrad, Detgiz Publ., 1948. 212 p. (In Russian)

28 Mogilevsky B.L. *Il'ya Il'ich Mechnikov: Povest' o trudakh i dnyakh velikogo russkogo biologa* [Ilya Ilyich Mechnikov: Story about the Work and Life of the Great Russian Biologist]. Moscow, Leningrad, Detgiz Publ., 1950. 288 p. (In Russian)

29 Mogilevsky B.L. *Zhizn' Mechnikova: Povest' o velikom russkom biologe* [The Life of Mechnikov: Story about the Great Russian Biologist]. Kharkiv, Khar'kovskoe oblastnoe izdatel'stvo Publ., 1955. 296 p. (In Russian)

30 Mogilevsky B.L. *Il'ya Il'ich Mechnikov* [Ilya Ilyich Mechnikov]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1958. 352 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudei; vyp. 13 (261) [The Lives of Outstanding People; issue 13 (261)]). (In Russian)

31 Nozdrachev A.D., Paltsev M.A. Otets russkoi fiziologii: K 190-letiyu so dnya rozhdeniya I.M. Sechenova [The Father of Russian Physiology: To the 190th Anniversary of the Birth of I.M. Sechenov]. *Vestnik Rossiiskoi akademii nauk*, 2019, vol. 89, no. 8, pp. 860–873. (In Russian)

32 O meropriyatiyakh po uvekovecheniyu pamyati I.I. Mechnikova v svyazi so 100-letiem so dnya ego rozhdeniya [On Arrangements to Commemorate I.I. Mechnikov's100 Years Anniversary]. *Akademiya nauk v resheniyakh Politbyuro TSK RKP(b) — VKP(b) — KPSS: 1922–1991* [Academy of Sciences in the Decisions of the Politburo of the Central Committee of the Russian Communist Party (Bolsheviks) — All-Union Communist Party (Bolsheviks) — Communist Party of the Soviet Union: 1922–1991]. Vol. 1: 1922–1952. Moscow, ROSSPEN Publ., 2000, p. 303. (In Russian)

33 Oktyabrsky B.L. I.I. Mechnikov [I.I. Mechnikov]. *Oktyabr': Ezhemesyachnyi literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvenno-politicheskii zhurnal*, 1945, no. 5–6, pp. 184–244. (In Russian)

34 Postanovlenie TSK VKP(b) ob organizatsii nauchno-prosvetitel'noi propagandy: 27 sentyabrya 1944 g. [Resolution of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on the Organization of Scientific and Educational Propaganda: September 27, 1944]. *KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s'ezdov, konferentsii i plenumov TSK (1898–1971)* [Communist Party of the Soviet Union in Resolutions and Decisions of Congresses, Conferences, and Plenums of the Central Committee (1898–1971). Vol. 6: 1941–1954. Moscow, 1971, pp. 121–123. (In Russian)

35 Fagotsitoz [Phagocytosis]. *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyi portal* [Great Russian Encyclopedia: Scientific and Educational Portal]. Available at: https://bigenc.ru/c/fagotsitoz-a46c42/?v=7965284 (accessed 13.09.25). (In Russian)

36 Shubinsky V. Ya. *OBERIU: Biografii* [OBERIU: Biographies]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2024. 608 p. (In Russian)

37 Knight C. *Stalin's Final Films: Cinema, Socialist Realism, and Soviet Postwar Reality, 1945–1953*. Ithaca, Cornel University Press, 2024. 259 p.

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2026

## Теория искусства и культуры

**Хренов Николай Андреевич**
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 191023, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 15
ORCID ID: 0000-0002-6890-7894
ResearcherID: AAW-9591-2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru

УДК 14; 791
ББК 71; 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-10-63

**Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский**

**Аннотация.** В статье на примере двух фильмов российского режиссера А. Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) ставится острейшая для искусства XX века проблема: как, не жертвуя тем смыслом, что возникает в сознании художника, создать художественное произведение, способное вызвать интерес у самой широкой аудитории. Этот вопрос стал предельно значим для общества того типа, который появился еще в XIX веке, получив обозначение как «массовое общество». Особой остроты эта проблематика достигла во второй половине прошлого столетия, когда возникла до сих пор не утихающая дискуссия вокруг «авторского» кино и вообще Автора в искусстве, прежний высокий статус которого начал заметно колебаться. Это было зафиксировано в таких поздних теоретических концепциях искусства, как структурализм и постструктурализм. Для разрешения этой проблематики автор обращается к лингвистической методологии, ставшей следствием лингвистического поворота в гуманитарных науках с начала XX века. При обращении к двум фильмам А. Тарковского используются такие понятия, как «язык» и «речь». Если «язык» — это средство достижения оптимальной коммуникации, учитывающее интересы как говорящего, так и воспринимающего, то «речь» — это выражение глубоко индивидуализированного процесса, продолжающего быть реальным и за пределами языка. Это обстоятельство как раз и разрушает гармонию в коммуникации. Со всей остротой эта проблематика обозначилась в кино с появлением «авторского» фильма. Фильмы А. Тарковского, для которых «речь» стала доминантой, спровоцировали со стороны массовой аудитории трудности. Однако обращение режиссера к жанру фантастического фильма объясняется его стремлением воспользоваться не только «речью», но и «языком». Ведь жанр — необходимое для адекватного понимания языковое средство. Становление фантастического жанра происходило еще до появления кино в литературе. Фантастический жанр, как и вообще любой другой жанр, — слагаемое именно «языка», а не «речи». Но, прибегая к жанру, А. Тарковский не избегает трудностей, поскольку при реализации его авторского замысла у него возникает проблема отношений между визуальным и нарративным началами. В статье особый интерес представляет сопоставительный анализ фильмов А. Тарковского и американского фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). В последнем фильме визуальное начало вытесняет литературный нарратив. А. Тарковский реализует альтернативный вариант отношений между визуальным и нарративным. У него нарративное начало не уступает визуальному. По сути, сопоставительный анализ позволяет говорить не только о разных вариантах отношений между «языком» и «речью», но и о разных типах ментальности.

**Ключевые слова:** фантастический жанр, авторский фильм, автор, А. Тарковский, С. Кубрик, «Солярис», «Сталкер», «2001: Космическая одиссея», космос как Иное, лингвистический метод, язык, речь, онтологическая двойственность фантастического жанра, вербальное, визуальное, нарративное, НЛО
*Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01588 «Творчество Андрея Тарковского как феномен отечественной и мировой культуры».*

**Khrenov Nikolai A.**
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor, F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, 15 Fontanka River Emb., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6890-7894
ResearcherID: AAW-9591-2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru

**Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky**

**Abstract.** This article examines the acute problem in 20th-century art — how to create a work of art capable of engaging a mass audience without sacrificing the meaning conceived by the artist — through the lens of two films by Russian director Andrei Tarkovsky, *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). This issue became particularly significant for the type of society that emerged in the 19th century, known as 'mass society', and reached its peak in the latter half of the last century. This period saw the rise of an ongoing debate surrounding the 'auteur cinema' and the figure of the Author in art, whose previously high status began to noticeably waver. This shift was reflected in late theoretical conceptions of art, such as structuralism and post-structuralism.
To address this problem, the author employs a linguistic methodology stemming from the 'linguistic turn' in the humanities that began in the early 20th century. Analyzing Tarkovsky's two films, the author utilizes the concepts of 'language' (*langue*) and 'speech' (*parole*). If 'language' is a means of achieving optimal communication that considers the interests of both the speaker and the receiver, then 'speech' is the expression of a deeply individualized process that remains real even beyond language. It is this latter circumstance that disrupts harmonious communication. This problem emerged with particular acuity in cinema with the advent of the 'auteur film'. Unsurprisingly, Tarkovsky's films, where 'speech' became dominant, posed difficulties for the mass audience. However, the director's turn to the science fiction genre can be explained by his desire to utilize not only 'speech' but also 'language', as genre is a necessary linguistic tool for adequate understanding. The formation of the science fiction genre in literature took place even before the advent of cinema. The science fiction genre, like any other genre, is a component of 'language', not 'speech'. Yet, by resorting to the genre, Tarkovsky does not avoid difficulties, as the realization of his authorial intent creates a problem in the relationship between the visual and the narrative. The article pays special attention to a comparative analysis of Tarkovsky's films and the American film *2001: A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick. In the latter, the visual element supplants the literary narrative. Tarkovsky implements an alternative model of the relationship between the visual and the narrative, where the narrative element does not yield to the visual. Essentially, this comparative analysis reveals not only different configurations of the relationship between 'language' and 'speech' but also different types of mentality

**Keywords:** science fiction genre, auteur cinema, author, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick, *Solaris*, *Stalker*, *2001: A Space Odyssey*, space as the Other, linguistic method, language, speech, ontological duality of the science fiction genre, verbal, visual, narrative, UFO

*The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small scientific groups No. 24-28-01588 "Creativity of Andrei Tarkovsky as a phenomenon of national and world culture".*
Received 03.10.2025
Revised 19.12.2025
Accepted 24.12.2025

**Устюгова Елена Николаевна**
Доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-64-83

**Советская эстетика 1960-х годов в отстаивании гуманитарных ценностей**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу основных направлений теоретических и методологических поисков советских эстетиков 1960-х годов и оценке их вклада в развитие отечественной эстетики. Рассматриваются главные дискуссии между позициями объективной социальной и гносеологической природы эстетического и аксиологической эстетики. Раскрывается содержание взглядов Ю.Б. Борева на историческую динамику ценностного восприятия эстетических категорий и системы оппозиций образного мышления. Выявлены принципы системной методологии в эстетике 1960-х годов. Дается критический анализ противоречивости ряда позиций аксиоло-

гической эстетики 1960-х годов, в частности недооценки чувственной природы эстетического. Отмечается, что расширение понимания гуманитарного содержания эстетического и искусства подготовило культурологический этап развития эстетики конца XX века и продолжает оставаться ориентиром в отстаивании фундаментальных оснований эстетики как философской науки в современных дискуссиях о природе эстетического.

**Ключевые слова:** идеологические каноны марксизма, гносеологическая трактовка эстетического сознания, гуманитарные ценности, аксиологическая эстетика, творчество, системный подход, Ю.Б. Борев

**Ustyugova Elena N.**
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000–0001–7453–2585
ResearcherID: V-1276–2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com

**Soviet Aesthetics of the 1960s in Defense of Humanitarian Values**

**Abstract.** The article analyses the main directions of theoretical and methodological inquiry pursued by Soviet aestheticians in the 1960s and assesses their contribution to the development of domestic aesthetics. It examines the key debates between positions that construed the aesthetic as having an objective social and epistemological nature and those of axiological aesthetics. The content of Yu.B. Borev's views is revealed concerning the historical dynamics of value-laden perception of aesthetic categories and the system of oppositions in figurative thinking. The principles of a systemic methodology in the aesthetics of the 1960s are identified. The author performs a critical analysis of the contradictions within a number of positions of the axiological aesthetics of the 1960s, in particular, the underestimation of the sensuous nature of the aesthetic. It is noted that the broadened understanding of the humanitarian content of the aesthetic and of art prepared the cultural-studies phase in the development of aesthetics at the end of the 20th century and continues to serve as a reference point in defending the fundamental premises of aesthetics as a philosophical discipline in contemporary debates about the nature of the aesthetic.

**Keywords:** ideological canons of Marxism, epistemological interpretation of aesthetic consciousness, humanitarian values, axiological aesthetics, creativity, systemic approach, Yu.B. Borev
Received 23.10.2025
Revised 23.12.2025
Accepted 24.12.2025

**Марков Александр Викторович**
Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000–0001–6874–1073
ResearcherID: Q-7934–2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

**Штайн Оксана Александровна**
Кандидат философских наук, доцент, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19
ORCID ID: 0009–0004–1701–3147
ResearcherID: KQV-1280–2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

УДК 14; 7.01
ББК 71; 87.8
DOI: 10.51678/2226–0072–2026–1–84–105

**Визуальный Гавагай**

**Аннотация.** Статья разрабатывает и вводит в научный оборот междисциплинарное понятие «визуальный Гавагай», расширяя знаменитый мысленный эксперимент У. Куайна о радикальной неопределенности перевода на сферу визуального восприятия и искусства. Предложенный концепт позволяет преодолеть традиционную для искусствоведения дихотомию между поиском имманентного авторского замысла и субъективной произвольностью интерпретации, утверждая онтологический статус неопределенности как фундаментального свойства самого произведения. Синтезируя методологический инструментарий Э. Гомбриха («схема и коррекция»), теорию медиа и рецептивную эстетику, а также обращаясь к спекулятивной философии А. Аванесяна, статья демонстрирует, как смысл рождается в процессе напряженного диалога между устойчивой структурой объекта и актом его восприятия. Детальный разбор интерпретационной многогранности «Медного всадника» А.С. Пушкина, выполненного Ю.Б. Боревым на переходе от структурализма к рецептивной эстетике, показывает, что целостность художественного мира конструируется вовне — в горизонте ожидания зрителя, который активно «чинит» свое понимание, подключая новые культурные коды. В конечном итоге, «визуальный Гавагай» предлагает новую исследовательскую оптику и этику восприятия, основанную на толерантности ко множественности смыслов и признании права произведения на собственную, нередуцируемую к человеческому пониманию агентность, что открывает новые перспективы для анализа как классического искусства, так и современных цифровых медиаландшафтов.

**Ключевые слова:** Гавагай, визуальная философия, неопределенность перевода, интерпретация, рецептивная эстетика, теория медиа, философия искусства, визуальное восприятие, смыслообразование, горизонт ожидания

**Markov Alexander V.**
D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000–0001–6874–1073
ResearcherID: Q-7934–2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

**Shtayn Oksana A.**
PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of Social Philosophy, Department of Philosophy, The First President of Russia B.N. Yeltsin Ural Federal University, 19 Mira Str., Ekaterinburg, 620002, Russia
ORCID ID: 0009–0004–1701–3147
ResearcherID: KQV-1280–2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

**The Visual Gavagai**

**Abstract.** This article develops and introduces into scholarly discourse the interdisciplinary concept of the 'visual Gavagai', extending Willard Van Orman Quine's famous thought experiment on the radical indeterminacy of translation into the realm of visual perception and art. The proposed concept allows for transcending the traditional art-historical dichotomy between the search for an immanent authorial intention and the subjective arbitrariness of interpretation, instead affirming the ontological status of indeterminacy as a fundamental property of the artwork itself. By synthesizing the methodological frameworks of Ernst Gombrich (schema and correction), media theory, and receptive aesthetics, and by engaging with the speculative philosophy of Armen Avanessian, the article demonstrates how meaning emerges through a dynamic dialogue between the stable structure of the object and the act of its perception. A detailed analysis of the interpretative polyvalence of Alexander Pushkin's *The Bronze Horseman*, as examined by Yuri Borev during his transition from structuralism to receptive aesthetics, reveals that the integrity of an artistic world is constructed externally — within the horizon of expectations of the beholder, who actively 'mends' their understanding by integrating new cultural codes. Ultimately, the visual Gavagai proposes a new research optic and an ethics of perception founded on a tolerance for the multiplicity of meanings and a recognition of the artwork's right to its own agency, irreducible to human comprehension. This opens new perspectives for the analysis of both classical art and contemporary digital media landscapes.

**Keywords:** Gavagai, visual philosophy, indeterminacy of translation, interpretation, receptive aesthetics, media theory, philosophy of art, visual perception, meaning-making, horizon of expectations
Received 28.09.2025
Revised 15.01.2026
Accepted 19.01.2026



## Индивидуальные художественные миры

**Карпова Татьяна Львовна**
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009–0008–0532–1862
tlkarp@mail.ru

УДК 75
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226–0072–2026–1–106–133

**«Цветущая сложность». По следам выставки Виктора Русанова**

**Аннотация.** Статья посвящена расширенному рассмотрению творчества Виктора Николаевича Русанова (1950–

2024) в связи с приуроченной к его 75-летию мемориальной выставкой (выставочный зал Московского союза художников, Москва, 14–25 октября 2025 года). Московский художник Виктор Русанов давно занимает достойное место в табеле о рангах отечественной живописи второй половины 1970-х — 2000-х годов. После окончания в 1969 году Рязанского художественного училища, в 1969–1975 годах он учился в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова у А.М. Грицая и Д.Д. Жилинского. Русанов — академик Российской академии художеств (2012), народный художник Российской Федерации (2022), профессор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова; его произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), а также в более чем 20 музеях России и ближнего зарубежья, в российских и европейских частных собраниях. Отдав дань в 1970-е ретроспективизму в духе Жилинского, в 1980–1990-е Русанов обретает новый сложный язык, синтезирующий новаторские открытия европейского и русского искусства конца XIX — первых десятилетий XX столетия.

**Ключевые слова:** Виктор Русанов, живопись и графика 1970–2020-х, пейзажи Крыма, композиции с фигурами, творческий метод, ретроспективизм

**Karpova Tatyana L.**
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0008-0532-1862
tlkarp@mail.ru

**'Blossoming Complexity'. Following the Exhibition by Viktor Rusanov**

**Abstract.** The article is devoted to an expanded review of the work of Viktor Nikolaevich Rusanov (1950–2024) in connection with the memorial exhibition dedicated to his 75th birthday (Exhibition Hall of the Moscow Union of Artists, Moscow, October 14–25, 2025). Moscow artist Viktor Rusanov has long held a prominent place in the hierarchy of Russian painting in the second half of the 1970s — 2000s. After graduating from the Ryazan Art School in 1969, he studied at the V.I. Surikov Moscow Art Institute under the guidance of A.M. Gritsay and D.D. Zhilinsky up to 1975. Rusanov was the Academician of the Russian Academy of Arts (2012), People's Artist of the Russian Federation (2022), and Professor at the V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute. His works are displayed in the State Tretyakov Gallery (Moscow), the State Russian Museum (St. Petersburg), more than 20 museums in Russia and neighboring countries, as well as in Russian and European private collections. After paying tribute to Zhilinsky's retrospective art in the 1970s, Rusanov developed a new, complex language in the 1980s and 1990s, synthesizing the innovative discoveries of the European and Russian art from the late 19th century to the early decades of the 20th century.

**Keywords:** Viktor Rusanov, painting and graphics of the 1970s — 2020s, landscapes of Crimea, compositions with figures, artistic method, retrospectivism
Received 18.11.2025
Revised 23.12.2025
Accepted 24.12.2025

**Шик Ида Александровна**
Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6; начальник научно-выставочного отдела, Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник «Парк Монрепо», 188800, Россия, Ленинградская обл., Выборг, Парк Монрепо, 1
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

УДК 77.04
ББК 85.16
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-134-165

**Владимир Поздняков. Медитации о Монрепо**

**Аннотация.** В статье выявляются художественные особенности серии фотографий «Медитации о Монрепо» выборгского фотографа Владимира Позднякова (1956–2007) в контексте традиций репрезентации парка Монрепо в фотоискусстве XIX–XX веков. Несмотря на интерес к проблеме «фотографии в Монрепо», его творческое наследие пока не становилось темой подробного исследования. Автор подчеркивает, что «Медитации о Монрепо» — одна из самых ярких и интересных страниц в фотолетописи парка. В диалоге с мастерами XIX — начала XX века Поздняков выступает как полноценный участник, работая в неповторимом авторском стиле. С фотографией предшествующего периода его сближает выбор объектов и мотивов, отсылки к известным работам, а также стремление создать поэтическую атмосферу, близкую старинной фотографии. Кроме того, фотограф использует модернистские техники и приемы, которые позволяют ему значительно разнообразить визуальный язык репрезентации парка Монрепо в фотографии. Фотографии Позднякова, представляющие один и тот же исходный мотив, совершенно различны по своему художественному образу благодаря времени года, выбору расстояния до объекта съемки, композиции, свету, степени резкости. Он активно задействует как оптическое, так и тактильное зрение: оптические эффекты сочетаются у фотографа с тактильным разнообразием фактуры объектов и самих снимков. Предложенная фотографом «авторская версия стиля ретро» может одновременно рассматриваться и как продолжение традиций мастеров XIX — начала XX века, и как органичная часть творческих поисков отечественной фотографии конца XX века.



**Ключевые слова:** российская фотография конца XX века, экспериментальная фотография, парк Монрепо, Выборг, Владимир Поздняков

**Shik Ida A.**
PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia; Chief of Scientific and Exhibition Department, The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, 1 Monrepos Park, Vyborg, Leningrad Region, 188800, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

**Vladimir Pozdnyakov. Meditations on Monrepos**

**Abstract.** In the article, the researcher reveals the artistic features of the photographic series *Meditations on Monrepos* by the Vyborg photographer Vladimir Pozdnyakov (1956–2007) in the context of the traditions of representing the Monrepos Park in the 19th — 20th-centuries photography. Despite interest in photography in Monrepos, Pozdnyakov's creative legacy has not yet become the subject of a detailed study. The author emphasizes that the *Meditations on Monrepos* series is one of the most striking and interesting pages in the photo chronicle of the park. In the dialogue with the masters of the 19th — early 20th centuries, Pozdnyakov acted as a full-fledged participant working in his unique creative style. He featured the same themes and motifs as photographers of the previous period, made references to their famous works, and aimed to create a poetic atmosphere close to that of the old photography. In addition, the photographer used modernist techniques and methods that allowed him to significantly diversify the visual language of the Monrepos Park interpretation in photography. Pozdnyakov's photographs representing the same initial motif were completely different in their artistic image due to the season, the choice of distance to the subject, composition, light, and degree of sharpness. The photographer actively used both optic and haptic vision: he combined optical effects with the tactile variety of texture of objects and the photographs themselves. The researcher concludes that the 'author's version of the retro style' proposed by the photographer can be considered both as a continuation of the traditions of the 19th — the early 20th centuries masters, and as an integral part of the creative searches of the Russian photography of the late 20th century.

**Keywords:** Russian photography of the late 20th century, experimental photography, Monrepos Park, Vyborg, Vladimir Pozdnyakov
Received 11.08.2025
Revised 12.12.2025
Accepted 19.01.2026

**Куликов Петр Викторович**
Аспирант, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0009-0000-9071-2332
kultura_log@mail.ru

УДК 740
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-166-191

**Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма**

**Аннотация.** В статье анализируется эстетика Плотина и его учение об умопостигаемых «изваяниях» как особая форма неопосредованного опыта, в которой формирующая творческая энергия разворачивается как акт созерцания. Формулируется гипотеза о том, что неоплатоническая эстетика предоставляет уникальные концептуальные возможности, открывающие доступ к пониманию некоторых направлений театрального авангарда, в которых театр сближается с «духовной практикой», в частности, паратеатральных опытов. На примере текста Е. Гротовского «Перформер» (1987) анализируются такие основные термины рабочего вокабулярия Гротовского, как сущность, процесс, открытость, встреча, акт. Показывается, что ведущим мотивом паратеатральных опытов оказывается известная еще в Античности практика «заботы о себе». Авангардный театр, ищущий опыта открытости, сущностного проявления человека в акте встречи, становится одной из форм такой практики.

**Ключевые слова**: философия, театр, метафизика, присутствие, неоплатонизм, Е. Гротовский

**Kulikov Petr V.**
PhD Student, Sector of Aesthetics, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12 bld. 1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia
ORCID ID: 0009-0000-9071-2332
kultura_log@mail.ru

**Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics**

**Abstract.** The article analyses the aesthetics of Plotinus and his doctrine of intelligible 'agalmata' as a special form of unmediated experience, in which the formative creative energy unfolds as an act of contemplation. A hypothesis is formulated that Neoplatonic aesthetics provides unique conceptual opportunities that open access to understanding some areas of the theatrical avant-garde in which theatre converges with 'spiritual practice', in particular, the paratheatrical experiments of J. Grotowski. On the example of J. Grotowski's *Performer* (1987) such basic terms of his working vocabulary as essence, process, openness, meeting, and act are analysed. It is shown that the motive of paratheatrical experiences turns out to be the practice of 'care of self', known since Antiquity. Avant-garde theatre, seeking the experience of openness and the essential manifestation of man in the act of meeting, becomes one of the forms of such practice.

**Keywords:** philosophy, theater, metaphysics, presence, Neoplatonism, J. Grotowski
Received 01.08.2025
Revised 10.12.2025
Accepted 24.12.2025

## Искусство советского времени

**Гордеев Петр Николаевич**
Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru

УДК 792.2
ББК 85.333
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-192-239

**«Декабрист» на сцене Малого в 1918 году: советская премьера императорского театра**

**Аннотация.** Статья посвящена постановке пьесы Петра Гнедича «Декабрист» на сцене Малого театра, впервые показанной зрителям 2 апреля 1918 года. Спектакль оказался знаковым: это была первая крупная премьера Малого театра после его разгрома красногвардейцами в начале ноября 1917 года, которую ждали многочисленные поклонники «Дома Щепкина». Кроме того, пьеса затрагивала революционный сюжет и ранее не ставилась на сцене. Однако, несмотря на блестящий актерский состав и значительный интерес публики, далеко не все надежды постановщиков оправдались. Пьеса Гнедича, хотя и переработанная автором специально для спектакля, как литературное произведение была оценена критикой невысоко: автора упрекали и за растянутость сюжета во времени (более чем на сорок лет), и за блеклость ролей. Сам образ декабристов весной 1917 года (когда пьесу включили в репертуар) выглядел иначе, чем год спустя, когда фигуры «героев 14 декабря» рассматривались в качестве своих предшественников и большевиками, и их противниками. При этом игра актеров удостоилась в основном положительных рецензий, а исполнение М.Н. Ермоловой роли княжны Плавутиной-Плавунцовой во всех печатных отзывах отмечалось как выдающееся достижение этой великой артистки.
История «полууспеха» «Декабриста» раскрывается на основе архивных источников (в том числе впервые вводимых в научный оборот документов из РГАЛИ, ГЦТМ имени А.А. Бахрушина и Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки), а также материалов периодической печати.

**Ключевые слова:** Малый театр, декабристы, революция 1917 года, П.П. Гнедич, А.И. Сумбатов-Южин, М.Н. Ермолова

**Gordeev Petr N.**
D.Sc. (in History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th – 21st Centuries), A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru



УДК 7.091.4
ББК 85.36
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-240-289

**Рецепция советского авантюрного фильма в отечественной периодике 1920-х годов**

**Аннотация.** В статье рассматриваются публикации в периодических изданиях 1920-х годов, посвященные отечественному кино. Автор выделяет четыре главных группы лиц, высказывающихся о проблемах кинематографа, — рядовые зрители, рабочие корреспонденты, профессиональные критики с сильным идеологическим уклоном и профессионалы киноотрасли, критики, литераторы, признающие главенство художественной составляющей в произведении искусства. Ставится вопрос об отношении представителей этих групп к авантюрному (детективному) жанру и к фильмам других жанров, содержащих элементы авантюрности. Обнаруживается, что примат идеологии в киноперидике 1920-х годов — это своего рода мифологема. Несмотря на всю настойчивость идеологических запросов и классовый подход у некоторых (но отнюдь не у всех) пишущих о кино, эти запросы не доминируют полностью. Чрезвычайно сильны позиции профессиональных интеллигентских кругов, в первую очередь оценивающих художественный уровень авантюрного фильма, наличие авторского решения, утверждение одобряемых пишущим антропологических идеалов, новизну приемов, общую оригинальность/авангардность решения. В среде «эстетствующих» критиков не наблюдается внутренней лояльности ни к идее Н.И. Бухарина о создании «коммунистического Пинкертона», ни ко вкусам наркома просвещения А.В. Луначарского, ценившего традиционное «хорошо сделанное» искусство. Доминирование высокой эстетической планки и пренебрежительное отношение к коммерческому трафаретному «продукту» для массовой аудитории стали факторами, затормозившими стихийное развитие индустрии отечественного авантюрного фильма.

**Ключевые слова:** советское кино, советская идеология, периодические издания 1920-х годов, авантюрный жанр, «коммунистический Пинкертон», эстетические вкусы, антропологические идеалы, профессионалы киноотрасли, рабочие корреспонденты, массовая аудитория, Н.И. Бухарин, А.В. Луначарский
*Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920-х годов».*

**_The Decembrist_ on the Stage of the Maly Theatre in 1918: The Soviet Premiere of the Imperial Theatre**

**Abstract.** The article is devoted to the production of Pyotr Gnedich's play *The Decembrist* at the Maly Theatre, which was first performed to the audience on April 2, 1918. The performance appeared to be a landmark: it was the first major premiere of the Maly Theatre after its destruction by the Red Guards in early November 1917, which was awaited by numerous admirers of the Shchepkin House. In addition, the play touched upon revolution events and had not previously been put on stage. However, despite the brilliant cast and significant public interest, not all the hopes of the directors were fulfilled.
Gnedich's play, despite being reworked by the author specifically for the play, was not appreciated by critics as a literary work: the author was reproached both for the length of the storyline over time (it covered the period of over forty years) and for commonplace characters. The very image of the Decembrists in the spring of 1917 (when the play was included in the repertoire) looked different than a year later, when the figures of the 'heroes of December 14' were viewed as their predecessors by both the Bolsheviks and their opponents. At the same time, the actors' performance received mostly positive reviews, and M.N. Yermolova's part of Princess Plavutina-Plavuntsova was noted in all reviews in the press as an outstanding achievement of the great actress.
The story of the 'semi-success' of *The Decembrist* based on archival sources (including the documents from the Russian State Archive of Literature and Art, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, and St. Petersburg State Theatre Library that are introduced into scientific circulation for the first time), as well as periodical materials.

**Keywords:** Maly Theatre, Decembrists, revolution of 1917, P.P. Gnedich, A.I. Sumbatov-Yuzhin, M.N. Yermolova
Received 03.10.2025
Revised 09.12.2025
Accepted 19.01.2026

**Сальникова Екатерина Викторовна**
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

**Salnikova Ekaterina V.**
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

**Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s**

**Abstract.** The paper examines the articles in the 1920s periodicals devoted to Soviet adventure cinema. The author identifies four main groups of people who spoke out on the issues of cinema: ordinary spectators, worker correspondents, professional critics with a strong ideological bias, and professionals in the film industry, critics, and writers who recognized the primacy of the artistic component in the cinema art. The question is raised about the attitude of representatives of these groups to the adventure (detective) genre and to films of other genres containing elements of adventure. It is revealed that the primacy of ideology in the film periodicals of the 1920s is a kind of mythologeme. In fact, despite the persistent ideological demands and the class approach of some (but not all) of those who wrote on cinema, such demands do not completely dominate. The positions of professional intellectuals, who primarily assess the artistic level of an adventure film, the presence of an author's style, the affirmation of approved anthropological ideals, the novelty of techniques, and the overall originality / vanguard of the aesthetics, are strong. Among the 'aestheticist' critics, there is no inner loyalty either to N.I. Bukharin's idea of creating a 'communist Pinkerton' or to the tastes of People's Commissar of Education A.V. Lunacharsky, who appreciated traditional 'well-made' art. The dominance of a high aesthetic standard and a disdainful attitude towards a commercial stencil 'product' for mass audience became the factors that slowed down the spontaneous development of the domestic adventure film industry.

**Keywords:** Soviet cinema, Soviet ideology, periodicals of the 1920s, adventurous film, 'communist Pinkerton', aesthetic tastes, anthropological ideals, film industry professionals, worker correspondents, mass audience, N.I. Bukharin, A.V. Lunacharsky
*The research was carried out with the support of the RNF grant for small scientific groups No. 24-28-01484 "Anthropological ideals in adventure films of the Russian silent cinema of the 1910s — 1920s".*
Received 30.10.2025
Revised 13.11.2025
Accepted 18.11.2025

## Изобразительное искусство и архитектура

**Лукичева Красимира Любеновна**
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

УДК 7.03
ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 53
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-290-331

**Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора**

**Аннотация.** Джеймс Энсор (1860–1949), чье творчество находится у истоков модернизма, в ряде своих произведений последовательно трансформирует семантические функции абсурда и тем самым закладывает основы новой стадии развития этого риторического приема в изобразительном искусстве, которая предваряет художественную практику экзистенциализма, а затем и важные аспекты постмодерна. Новаторство Энсора в применении приемов абсурда проявляется в двух направлениях: в экспериментах с технико-технологическими компонентами живописи на стадии самого создания картины; в нетривиальном синтезе фантасмагорических образов и парадоксальных функций, приписанных им художником в пространстве картинной реальности. Опираясь на абсурдистские приемы, художник обращается к области религии, погружается в течение повседневного жизненного потока и запускает деструктивные процессы смыслообразования, которые радикально меняют способы визуализации, механизмы означивания смыслов, приводят к последовательной инверсии всей ценностной системы. Таким образом Энсор превращает абсурд и парадокс в средства бескомпромиссного анализа, ход которого окончательно разрушает все еще сохраняющиеся на философском уровне нормативно-идеализированные представления о человеке и смысле его бытия/существования, закрепленные в европейской художественной культуре образными системами Ренессанса и Нового времени и получившие окончательное оформление в Просвещении. В этом ракурсе творчество Энсора рассматривается в сравнении с произведениями А. Мантеньи, У. Тёрнера, Г. Курбе, П. Сезанна, В. Ван Гога, Ж. Сёра, Э. Мане.



**Ключевые слова:** Джеймс Энсор, символизм, модернизм, бельгийское искусство, абсурд, скелеты, маски, религиозная тема, иконография, повседневная жизнь

**Loukitcheva Krassimira L.**
PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, The State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

**Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work**

**Abstract.** James Ensor (1860–1949), whose oeuvre lies at the origins of modernism, consistently transforms the semantic functions of the absurd in a number of his works, thereby establishing the foundations for a new stage in the development of this rhetorical device in visual art — a stage that anticipates the artistic practices of existentialism and, subsequently, key aspects of postmodernism. The innovativeness of Ensor's application of absurd techniques manifests in two distinct directions: first, in experimental engagements with the technical and technological components of painting at the very moment of the artwork's creation; and second, in a non-trivial synthesis of phantasmagoric imagery and paradoxical functions ascribed by the artist to these figures within the pictorial space. Relying on absurdist techniques, the artist turns to the realm of religion, immerses himself in the flow of everyday life, and initiates deconstructive processes of meaning-making that radically transform modes of visualization, mechanisms of signification, and lead to a systematic inversion of the entire value system. Thus, Ensor transforms absurdity and paradox into instruments of uncompromising analysis, a course that ultimately dismantles the normative-idealized conceptions of humanity and the meaning of its being/existence — still preserved at the philosophical level — which were consolidated in European artistic culture by the figurative systems of the Renaissance and the Early Modern period and received their final formulation in the Enlightenment. In this perspective, Ensor's oeuvre is examined in comparison with the works of A. Mantegna, J.M.W. Turner, G. Courbet, P. Cézanne, V. van Gogh, G. Seurat, and É. Manet.

**Keywords:** James Ensor, symbolism, modernism, Belgian art, absurd, skeleton imagery, mask imagery, religious theme, iconography, everyday life
Received 01.10.2025
Revised 06.01.2026
Accepted 19.01.2026

**Злыднева Наталия Витальевна**
Доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры, Институт славяноведения РАН, 119991, Россия, Москва, Ленинский пр-т, 32А; ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5;
ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com

УДК 7; 8
ББК 81; 85.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-332-351

**Абсурд в искусстве: концепт и контекст**

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема применимости понятия абсурда к анализу изобразительного искусства. На основе структурно-семиотического анализа текста, разработанного в теоретическом литературоведении, предложен опыт анализа поэтики авангарда с точки зрения фигур речи, в частности катахрезы как репрезентанта категории противоречия, наиболее полно описывающей особенности этой художественной формации. Представлены характерные свойства семантики и синтактики авангарда в живописи и графике: разрывы пространственно-временных связей, принципы метаморфозы форм, случайности фрагментированной композиции, семантических сдвигов, а также элементы мифологического типа мышления и ряда других. Намечены типологически сходные с авангардом явления в истории искусства. Поставлена проблема парадокса в семиотической природе художественного изображения.

**Ключевые слова:** абсурд, живопись, авангард, фигуры речи, катахреза, семантика, мифопоэтика

**Zlydneva Nataliya V.**
D.Sc. (in Art History), Head of the Cultural History Department, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, 32A Leninsky Av., Moscow, 119991, Russia; Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com

**Absurdity in Art: Concept and Context**

**Abstract.** This article examines the applicability of the concept of absurdity to the analysis of visual art. Based on a structural-semiotic text analysis developed in literary theory, the avant-garde is analyzed from the perspective of figures of speech. In particular, catachresis is examined as a representative of the category of contradiction, which best describes the characteristics of this artistic movement. The article presents the characteristic features of the semantics and syntax of the avant-garde in painting and graphic art, including breaks in space-time connections, the metamorphosis of forms, the randomness of fragmented compositions, semantic shifts and elements of mythological thinking. The author outlines the phenomena in art history that are typologically similar to the avant-garde, and addresses the problem of paradox in the semiotic nature of visual representation.

**Keywords:** absurdity, painting, avant-garde, figures of speech, catachresis, semantics, mythopoetics
Received 28.08.2025
Revised 10.12.2025
Accepted 24.12.2025

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

УДК 167; 168.522; 75
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-352-377

**Между парусом и паром: И.К. Айвазовский и создание мифа (как живопись сохранила образ парусного флота в эпоху технического прогресса)**

**Аннотация.** Статья исследует влияние искусства на культурную память в период перехода от парусного флота к паровому судоходству в XIX веке. Посредством анализа живописных произведений Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900) в статье показано, как картины не просто документировали исторические перемены, но и романтизировали изображение парусов, противопоставляя их индустриальной эпохе кораблей с паровым двигателем. Акцент сделан на том, как художник, следуя традициям романтизма, превращал изображение морских сцен в символы уходящей эпохи, подчеркивая героизм и трагизм противостояния человека и стихии. В работе раскрывается, как произведения И.К. Айвазовского сформировали ностальгический образ парусников, закрепившийся в массовом сознании зрителя даже после их исчезновения. Искусство мариниста, изображавшего пароходы — символы новой эпохи, стало мостом между прошлым и будущим, сохранив парус не только как исторический факт, но и как источник вдохновения для поколений.

**Ключевые слова:** И.К. Айвазовский, парусный флот, пароходы, технический прогресс, романтизм, художественный миф, ностальгия, XIX век, историческая память, морской пейзаж, индустриализация

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

**Between Sail and Ferry: I.K. Aivazovsky and the Creation of a Myth (How Painting Preserved the Image of the Sailing Fleet in the Era of Technical Progress)**

**Abstract.** The article explores the influence of art on cultural memory during the transition from sail to steam navigation in the 19th century. Through an analysis of Ivan Konstantinovich Aivazovsky's (1817–1900) works, the article demonstrates how painting not only documented historical changes but also romanticized sails, contrasting them with the industrial era of steamships. The focus is on how the artist, following Romantic traditions, transformed maritime scenes into symbols of a fading epoch, emphasizing the heroism and tragedy of humanity's struggle against the elements. The study reveals how I.K. Aivazovsky's works shaped a nostalgic image of sailing ships that endured in the public consciousness even after their disappearance. The art of the marine painter, who also depicted symbols of the new era — steamships, emerges as a bridge between past and future, allowing the sail to remain not just a historical fact but also a part of maritime mythology, inspiring generations of explorers and art enthusiasts.

**Keywords:** I.K. Aivazovsky, sailing fleet, steamships, technological progress, Romanticism, artistic myth, nostalgia, 19th century, historical memory, seascape, industrialization
Received 29.07.2025
Revised 13.10.2025
Accepted 21.10.2025



## Музыкальная культура

**Кондратова Полина Андреевна**
Аспирант, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
ORCID ID: 0009-0002-5346-4987
pollykondratova960@mail.ru

УДК 792.8
ББК 85.335.423
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-378-397

**«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха**

**Аннотация.** «Страсти по Матфею» (1981) — одно из самых важных и знаковых творений Джона Ноймайера, представляющее собой ожившую фреску новозаветной истории. В данной статье предпринята попытка выявить характер хореографической интерпретации трехчасового пассиона Иоганна Себастьяна Баха в постановке немецкого хореографа. Согласно концепции спектакля, события Страстной недели переплетались с современностью: в одной вселенной существовали и действующие лица Евангелия, и свидетели, наблюдавшие за происходящим сквозь тысячелетия. Одинаковые костюмы и выстроенное в два яруса сценическое пространство отвечали задумке автора. В поисках способов воплощения евангельского сюжета хореограф прибегал как к конкретной иллюстрации определенных сцен, так и к образным метафорам, нашедшим свое отражение в действенном танце. Хореография была наполнена символами и говорящими жестами, несшими особую смысловую нагрузку. А благодаря сложной корреляции между несколькими пластами — хореографией, музыкой и либретто Пикандера — характеры героев раскрывались более подробно, с психологических позиций, а повествование становилось насыщеннее и драматичнее. «Страсти» Дж. Ноймайера — многослойное полотно, требующее детального рассмотрения.

**Ключевые слова:** Дж. Ноймайер, Страсти по Матфею, пассионы И.С. Баха, христианские сюжеты, хореографическое воплощение Евангелия

**Kondratova Polina A.**
PhD Student, Department of Ballet Studies, A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0009-0002-5346-4987
pollykondratova960@mail.ru

***St Matthew Passion* by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio**

**Abstract.** *St Matthew Passion* (1981) is one of John Neumeier's most important and iconic works representing a 'living' fresco of the New Testament story. In this article, the author attempts to explore the choreographic interpretation of Johann Sebastian Bach's three-hour Passion as realized by the German choreographer. According to the concept of the ballet, the events of Holy Week are intertwined with contemporary life: both the characters from the Gospel and witnesses who have watched the course of history through the millennia coexist in the same universe. The identical costumes and the two-tiered stage space correspond to the author's vision. In his search for the ways to depict the Gospel story, the choreographer employed both specific illustrations of certain scenes and metaphors that were reflected in the ballet d'action. The choreography is filled with symbols and expressive gestures that carry significant meaning. Thanks to the complex interplay between several layers — the choreography, the music, and Picander's libretto — the characters are revealed in greater detail from a psychological perspective, and the narrative becomes more intense and dramatic. J. Neumeier's *St Matthew Passion* is a multi-layered work that requires detailed consideration.

**Keywords:** J. Neumeier, *St Matthew Passion*, J.S. Bach's oratorio, Passion, choreographic embodiment of the Gospel
Received 28.08.2025
Revised 10.12.2025
Accepted 24.12.2025

**Оношко Ирина Юрьевна**
Кандидат искусствоведения, доцент, Белорусская государственная академия музыки, заведующая кафедрой музыкальной педагогики и социально-гуманитарных дисциплин, 220013, Республика Беларусь, Минск, ул. Петруся Бровки, 22
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917
onoshkoira@yandex.ru

УДК 78.071; 78.072
ББК 85.315.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-398-425

**Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала**

**Аннотация.** Творческий потенциал представителей фортепианного искусства неповторимо и самобытно реализуется в их транскрипторской деятельности. В центре внимания автора статьи находится цикл фортепианных транскрипций «Восемнадцать песен-прелюдий» белорусского пианиста Игоря Оловникова (род. 1954). Данный цикл представляет собой серию фортепианных транскрипций-миниатюр, созданных на материале избранных песен классика белорусской музыки XX века Владимира Оловникова (1919–1996) и приурочен к 80-летию освобождения Беларуси в Великой Отечественной войне и 105-летию композитора. Творчество В. Оловникова включает симфонические, камерно-инструментальные, вокально-хоровые сочинения, однако наибольшую известность композитору принесли его песни «Где-то в поселке», «Радзіма мая дарагая», «Песня о Минске», «Лесная песня», «Песня про Довато́ра», «Песня о Брестской крепости» и др.
В статье дается краткая характеристика песенного творчества композитора-фронтовика, народного артиста БССР Владимира Оловникова, освещаются предпосылки для создания серии транскрипций пианиста Игоря Оловникова, проводится сравнение ряда транскрипций цикла «Восемнадцать песен-прелюдий» с их первоисточниками, исследуются методы и приемы транскрибирования, определяются художественные задачи и результаты авторского преобразования вокальных оригиналов. В заключении отмечается, что в данном цикле возрождаются образцы мелодического богатства белорусской песенной культуры средствами фортепиано, а его универсальное предназначение ориентировано на исполнителей разной степени подготовки и мастерства.

**Ключевые слова:** белорусское фортепианное искусство, транскрипция, песня, И. Оловников, В. Оловников

**Onoshko Irina Yu.**
PhD (in Art History), Associate Professor, Belarusian State Academy of Music, Head of the Department of Music Pedagogy and Social and Humanitarian Disciplines, 22 Petrusya Brovka Str., Minsk, 220013, Republic of Belarus
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917
onoshkoira@yandex.ru

**The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Prelude*s: Features of the Transformation of the Original**

**Abstract.** The creative potential of piano professionals uniquely and originally manifests in their transcription activities. The author of the article focuses on the cycle of piano transcriptions *Eighteen Songs-Preludes* by the Belarusian pianist Igor Olovnikov (b. 1954). This cycle is a series of piano transcriptions-miniatures based on selected songs by the classic of the 20th-century Belarusian music Vladimir Olovnikov (1919–1996) and is dedicated to the 80th anniversary of the liberation of Belarus in the Great Patriotic War and the 105th anniversary of the composer's birth. The oeuvre of V. Olovnikov includes symphonic, chamber-instrumental, and vocal-choral works, but what brought him the greatest fame was his songs.
The article provides a brief description of the songs by the veteran composer, People's Artist of the BSSR Vladimir Olovnikov, highlights the prerequisites for the creation of Igor Olovnikov's series of transcriptions, compares a number of transcriptions from the cycle *Eighteen Songs-Preludes* with their original sources, studies the methods and techniques of transcription, and outlines the artistic tasks and results of the author's transformation of vocal originals. In conclusion, it is noted that this cycle revives the examples of the melodic richness of the Belarusian song culture by means of the piano and is aimed at performers of different levels of training and skill.

**Keywords:** Belarusian piano art, transcription, song, I. Olovnikov, V. Olovnikov
Received 04.09.2025
Revised 06.12.2025
Accepted 24.12.2025



## Кино и массмедиа

**Котик Никита Вадимович**
Аспирант, кафедра истории и философии, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, 129223, Россия, Москва, пр-т Мира, 119, стр. 36
ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com

УДК 791.43.03
ББК 85.373(2); 85.374.3(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-426-455

**Человек со стороны: типаж героя-новатора в производственных фильмах 1970-х годов**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фигуры героя-новатора в советском производственном кино 1970-х годов. В центре исследования — инженеры, руководители, специалисты, которые часто появляются в сюжетах как «люди со стороны», приезжающие на предприятие с целью его модернизации, оптимизации и мобилизации сотрудников на новые трудовые свершения. Такая нарративная конструкция, равно как и переосмысление производственной темы в целом, напрямую связана с политическим курсом правящей партии на поддержку научно-технической революции (НТР), а также с ужесточением культурной политики и стремлением вернуть кино к основам соцреалистического канона. На примере фильмов «Здесь наш дом» (1973), «Старые стены» (1973), «Обратная связь» (1977) и ряда других прослеживается, что фигура «человека со стороны» не восстанавливает целостность соцреалистической модели, а напротив — вскрывает и проблематизирует ее внутренние противоречия. Сравнение с образами сталинского кинематографа показывает смещение акцентов: герой утрачивает тесную связь с коллективом, его личные цели не совпадают с трудовыми, а финалы лишаются характерного для соцреализма победного оптимизма. Появление героя-новатора не приносит гармонии и в жизнь коллектива, но подчеркивает идейный разлад и усталость от мобилизационной риторики. Исследование опирается на рецензии критиков, публикации в профильной прессе, стенограммы худсоветов и редколлегий, что позволяет выявить связь художественных трансформаций направления с социокультурными и идеологическими изменениями в позднесоветском обществе.

**Ключевые слова:** советский кинематограф, производственная драма, социалистический реализм, культурная политика, позднесоветская культура, брежневская эпоха

**Kotik Nikita V.**
PhD Student, Department of History and Philosophy, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Researcher, The State Central Museum of Cinema, 119 bld. 36 Mira Av., Moscow, 129223, Russia
ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com

**A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s**

**Abstract.** The article analyses the figure of the innovative hero in the Soviet industrial cinema of the 1970s. The research focuses on engineers, managers, and technical specialists who often appear in the narrative as 'outsiders' — characters sent to a factory or construction site to modernize production processes, optimize work organization, and inspire workers to embrace change. This narrative device, as well as the broader reinterpretation of the industrial theme, reflects both the ruling Party's strategic emphasis on the scientific and technological revolution and the tightening of cultural policy aimed at reaffirming the principles of the socialist realist canon. Using prominent examples such as *Our Home Is Here* (1973), *The Old Walls* (1973), and *Feedback* (1977), the article demonstrates that the 'outsider' figure does not restore the socialist realist model but instead exposes its inner contradictions and new ideological fractures. Comparison with Stalin-era films reveals significant shifts: the innovative hero loses connection with the collective, personal and professional goals diverge, and film endings lack the triumphantly optimistic resolution typical of classic socialist realism. The presence of the innovator also unsettles the collective's everyday life, highlighting a dissonance between mobilization demands and private interests. The study draws on contemporary reviews, critics' commentaries, and archival materials from artistic councils and editorial boards, illustrating how sociocultural and ideological changes shaped the transformation of the movement in the late Soviet period.

**Keywords:** Soviet cinema, production drama, socialist realism, cultural policy, late Soviet culture, Brezhnev era
Received 03.07.2025
Revised 24.12.2025
Accepted 12.01.2026

**Дымшиц Семен Валерьевич**
Специалист киноведения, магистр филологии, аспирант, Школа искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге, 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 6/1
ORCID ID: 0009–0005–9680–1180
ResearcherID: OHT-4292–2025
sedym1998@gmail.com

УДК 791.43.03
ББК 85.376
DOI: 10.51678/2226–0072–2026–1-456-487

**Феномен научно-художественного биографического фильма. На материале неэкранизированного сценария И.В. Бахтерева «Мечников»**

**Аннотация.** В советском кинематографе послевоенного десятилетия историко-биографический жанр играл одну из ключевых ролей. Однако в исследовательской традиции до сих пор не был отмечен тот факт, что в первые послевоенные годы создание биографий русских ученых и деятелей искусства планировалось не только в рамках игровой, но и в рамках научной кинематографии. В статье рассматривается проект советского научно-художественного фильма, представлявший альтернативный путь развития биографического жанра. Этот феномен проанализирован на основе впервые вводимых в научный оборот материалов, связанных с неэкранизированным сценарием И.В. Бахтерева биографического фильма о биологе И.И. Мечникове.

**Ключевые слова:** научно-популярное кино, байопик, советское кино, поздний сталинизм, И.И. Мечников, И.В. Бахтерев

**Dymshits Semen V.**
Film Studies Specialist, Master of Philology, PhD Student, School of Arts and Cultural Heritage at the European University in St. Petersburg, 6/1 Gagarinskaya Str., St. Petersburg, 191187, Russia
ORCID ID: 0009–0005–9680–1180
ResearcherID: OHT-4292–2025
sedym1998@gmail.com

**The Phenomenon of a Scientific Biographical Film. On the Material of the Unproduced Screenplay *Mechnikov* by I.V. Bakhterev**

**Abstract.** In the postwar decade, the historical-biographical genre played one of the key roles in Soviet film production. However, research on the topic have not yet stated the fact that in the early postwar years, creating biographies of Russian scientists and artists was considered not only within feature films, but also within scientific cinema. The article examines the Soviet scientific biographical film project that represented an alternative path for the development of the biographical genre. The analysis of this phenomenon is based on the material of I.V. Bakhterev's unproduced screenplay for a biographical film about the biologist I.I. Mechnikov which is introduced into scientific circulation for the first time.

**Keywords:** popular science cinema, biopic, Soviet cinema, late Stalinism, I.I. Mechnikov, I.V. Bakhterev
Received 24.09.2025
Revised 03.12.2025
Accepted 24.12.2025