Теория искусства

Дуцев Михаил Викторович 8
Архитектурная среда. Витальное измерение

Кондратьев Евгений Андреевич 38
Punctum и реинтерпретация в фотографии

Шарапов Олег Александрович 60
Дискурс орнамента в архит

Изобразительно

Геташвили Нина Викторо
Частные коллекции как осн
музеев Пикассо: проблема
и презентации, интенции и

Кулакова Ольга Юрьевна
Раковины моллюсков в гол
натюрмортах XVII века

Одинокова Полина Серге
К проблеме атрибуции альб
«Десять пейзажей» и «Стра
[кисти] Шитао»

Абдуллина Дарина Алекс
Ретроспективизм в советском
второй половины 1960-х —

Музыкальная ку

Левашев Евгений Михайл
Тетерина Надежда Иванс
М.П. Мусоргский. «Иванова
тексты и контексты. Статья

Саамишвили Наталья Ни
«Истинный огонь» Кайи Са
композиции

Платонова Олеся Алекса
Электроакустические эксп
Art Zoyd и их воплощение в
фильмам

Кино и массмедиа

Бакина Татьяна Викторовна 251
Рождение голливудской зрелищности:
визуальная экспрессия и повествовательные
функции костюмов в немых фильмах
Сесила Б. Де Милля

Сальникова Екатерина Викторовна 286

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

2

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2021

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 (номер позиции 2216, на основании решения Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:
09.00.04 — Эстетика (философские науки);
17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение);
24.00.01 — Теория и история культуры (культурология).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (https://ebsco.com).
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».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the List of peer-reviewed scientific publications (position number 2216, based on a decision of the Presidium of Higher Attestation Commission 07.05.2019).
The main rubrics of the journal correspond to the Nomenclature of scientific specialties in which academic degrees are awarded:
09.00.04 — Aesthetics;
17.00.02 — Musicology;
17.00.03 — Film, television and other visual arts;
17.00.04 — Studies in fine arts, decorative and applied arts, and architecture;
24.00.01 — Theory and history of culture.

Certificate of registration Эл № ФС77-46477
ISSN: 2226–0072

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694–03–71
fax: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Эдуард Ефимович Алексеев
Этномузыколог, доктор искусствоведения (США)
Елена Анатольевна Артамонова
Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)
Сильвия Бурини
Доктор философии, профессор Университета Ка-Фоскари (Венеция, Италия)
Жэнь Гуансюань
Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы (Китай)
Корнелия Ичин
Доктор филологических наук, профессор Белградского университета (Сербия)
Ноэль Кэрролл
Доктор философских наук, профессор Нью-Йоркского университета (Нью-Йорк), президент Американского общества изучения эстетики
Ульрих Фрёшле
Доктор философских наук, профессор, вице-директор Центра центральноевропейских исследований в области политики, экономики и культуры (Дрезден)
Федерика Росси
Приглашенный профессор Немецкого института истории искусств Макса Планка во Флоренции и Архива Нового времени Университета Итальянской Швейцарии
Ричард Темпест
Доктор филологических наук, профессор Иллинойского Университета (США)
Елка Чернокожева
Доктор философии, профессор, антрополог культуры, соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (Кёльн, Германия)
Андрей Михайлович Буров
Доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)
Екатерина Юрьевна Золотова
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания
Игорь Вадимович Кондаков
Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор РГГУ, академик РАЕН
Евгений Андреевич Кондратьев
Кандидат философских наук, зав. кафедрой эстетики МГУ им. М.В. Ломоносова
Владимир Алексеевич Леняшин
Академик Российской академии художеств, вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой отечественного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина
Галима Ураловна Лукина
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания
Надежда Борисовна Маньковская
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН
Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания — председатель редакционного совета

Редакционная коллегия

Главный редактор
Олег Александрович Кривцун
Доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Заместитель главного редактора
Екатерина Викторовна Сальникова
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

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

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

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

Editorial Council

Eduard Efimovich Alekseev
Ethnomusicologist, Doctor of Art Criticism (USA)
Elena Anatolyevna Artamonova
Doctor of Philosophy, University of Central Lancashire (Preston, UK)
Silvia Burini
Doctor of Philosophy, Professor at Ca-Foscari University (Venice, Italy)
Ren Guangxuan
Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature (China)
Cornelia Ichin
Doctor of Philology, Professor at Belgrade University (Serbia)
Federika Rossi
Visiting professor at the Max Planck Institute of Art History (Florence) and the New Age Archive of the University of Italian Switzerland
Richard Tempest
Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures (USA)
Elka Tschernokoshewa
Professor, Dr. phil. habil., cultural anthropologist and philosopher, board member of ERICarts, European Association of Cultural Researchers (Germany)
Andrei Mikhailovich Burov
Doctor of Arts, Professor of the Department of Aesthetics and Cultural Studies of the All-Russian State Institute of Cinematography
Ekaterina Yurievna Zolotova
Doctor of Arts, Leading Researcher of the Western Classical Art Department of the State Institute for Art Studies
Noël Carroll
Doctor of Philosophy, Ph.D. Cinema Studies, Distinguished Professor of Philosophy of City University of New York Graduate Center (New York, USA)
Ulrich Fröschle
Doctor of Philosophy, Extraordinary Professor in the German Department of Technische Universität Dresden (Germany)
Igor Vadimovich Kondakov
Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Professor of RSUH, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences
Evgeny Andreevich Kondratiev
Candidate of Philosophy, Head of the Department of Aesthetics, Moscow State University named after M.V. Lomonosov
Vladimir Alekseevich Lenyashin
Academician and Vice President of the Russian Academy of Arts, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Russian Art of the Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin (St. Petersburg)
Galima Uralovna Lukina
Doctor of Arts, Candidate of Philosophy, Deputy Director of the State Institute for Art Studies
Nadezhda Borisovna Mankovskaya
Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences
Nikolai Andreevich Khrenov
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies — Chairman of the Editorial Board

Editorial Board

Chief Editor
Oleg Alexandrovich Krivtsun
Doctor of Philosophy, Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher of the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Chief Editor
Ekaterina Victorovna Salnikova
Doctor of Cultural Studies, Candidate of Arts, Head of the Media and Popular Arts Department of the State Institute for Art Studies

Editors
Daria Aleksandrovna Zhurkova
Candidate of Cultural Studies, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies
Victoria Vladimirovna Voskresenskaya
Candidate of Arts, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Executive Secretary
Violetta Dmitrievna Evallyo
Candidate of Cultural Studies, researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Содержание

Теория искусства

Дуцев Михаил Викторович 8
Архитектурная среда. Витальное измерение

Кондратьев Евгений Андреевич 38
Punctum и реинтерпретация в фотографии

Шарапов Олег Александрович 60
Дискурс орнамента в архитектуре XX века

Изобразительное искусство

Геташвили Нина Викторовна 88
Частные коллекции как основа публичных музеев Пикассо: проблема выбора и презентации, интенции и реальность

Кулакова Ольга Юрьевна 104
Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века

Одинокова Полина Сергеевна 122
К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао»

Абдуллина Дарина Александровна 140
Ретроспективизм в советском детском портрете второй половины 1960-х — начала 1980-х годов

Музыкальная культура

Левашев Евгений Михайлович, Тетерина Надежда Ивановна 166
М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты. Статья первая

Саамишвили Наталья Николаевна 198
«Истинный огонь» Кайи Саариахо: поэтика композиции

Платонова Олеся Александровна 230
Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

Кино и массмедиа

Бакина Татьяна Викторовна 251
Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

Сальникова Екатерина Викторовна 286
«Алгол. Трагедия власти» (1920) — футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса»

Мартынова Дарья Олеговна 322
«Истерические» тела в современном искусстве Эстонии

Эвалльё Виолетта Дмитриевна 344
Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе

Искусство в искусствах. Отражения

Войтова Инна Анатольевна 366
«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века

Айнутдинов Антон Сергеевич 386
Свердловское искусство и культурно-шефская помощь Красной армии: предыстория взаимоотношений в послевоенное время (1946–1952)

Алиев Эльшад Вугар 406
Художественный процесс в цифровой живописи

Данные авторов. Аннотации 420

Contents

Art Theory

Dutsev Mikhail V. 8
Architectural Environment. Vital Dimension

Kondratiev Evgeny A. 38
Punctum and Reinterpretation in Photography

Sharapov Ivan A. 60
Discourse of Ornament in Twentieth-Century Architecture

Fine Arts

Getashvili Nina V. 88
Private Collections as the Core of Picasso Art Museums: The Problem of Selection and Exposition, Intentions and Reality

Kulakova Olga Yu. 104
Seashells in Dutch Still-life Painting of the 17th Century

Odinokova Polina S. 122
To the Problem of Attribution of the Album *Ten Landscapes* and *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*

Abdullina Darina A. 140
Retrospectivism in Soviet Children's Portraits of the Second Half 1960s — Early 1980s

Musical Culture

Levashev Yevgeny M., Teterina Nadezhda I. 166
M.P. Mussorgsky. St. John's Eve on Bald Mountain: Texts and Contexts. Article One

Saamishvili Natalia N. 198
True Fire by Kaija Saariaho: Poetics of Composition

Platonova Olesia A. 230
Electroacoustic Experiments of the Art Zoyd and Their Implementation in Soundtracks for Silent Films

Cinema and Mass Media

Bakina Tatiana V. 251
The Birth of a Hollywood Spectacle: Visual Expression and Narrative Functions of Costumes in Cecil B. DeMille's Silent Films

Salnikova Ekaterina V. 286
Algol. Tragedy of Power (1920) as Futuristic Peplum and the "Rehearsal" of *Metropolis*

Martynova Daria O. 322
"Hysterical" Bodies in Contemporary Art of Estonia

Evallyo Violetta D. 344
The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema

Art in Arts. Reflections

Voytova Inna A. 366
"More than in a Costume": "Barefoot" Dancers and Russian Ballet Costume at the Beginning of the 20th Century

Aynutdinov Anton S. 386
Sverdlovsk Art and Cultural Patronage of the Red Army: Prehistory of Relations and the Process in the Post-War Period (1946–1952)

Aliyev Elshad Vugar 406
Art Process In Dıgıtal Paıntıng

Authors. Abstracts 420

УДК 72.01 / 7.01
ББК 85.1 / 85.11 / 85.113(3) / 85.118
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-8-37

Дуцев Михаил Викторович
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); советник Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН)
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru
Ключевые слова: витальность, архитектура, архитектурная среда, современный город, перформативность, социальная коммуникация, человек, история, реальность, художественная интеграция.

Дуцев Михаил Викторович

Архитектурная среда. Витальное измерение

Статья посвящена сложной и многомерной теме витальности городской среды в совокупности своих проявлений. Сегодняшнее пространство жизни, будучи населенным, а иной раз и перенаселенным, зачастую теряет живую связь с миром чувств и мыслей человека. В этом плане работа с понятием витального в среде способна дать ключ к возвращению искомых связей и жизненных токов в профессиональном поле творчества архитектора, художника, дизайнера и за его пределами. В статье показаны возможные носители витального: социум, история, природа, непосредственно архитектура. Автор статьи предлагает увидеть и осознать базовые основания и несколько существенных составляющих средовой витальности, зафиксированных в четырех тезисах:
- витальная архитектура максимального эмоционального заряда;
- повседневное и событийное проживание пространственных сценариев человеком;
- продление средовых реальностей в область памяти и воображения;
- интегральная витальность современного исторического города.
Предложен ряд идей, опосредующих движение к витальному в высоком значении истинного живого начала в архитектурной среде. В профессиональном поле этому способствует понимание творческой концепции как полноценного живого прообраза произведения, а также внимание к социальной активации места. При этом со стороны адресата требуется определенный уровень подготовленности и отзывчивости, выраженной «средовой» эмпатией. Целостная архитектурная среда должна быть готова к рождению «экстатического» пространства и его отдельных элементов.

Dutsev Mikhail V.
Doctor of Architecture, Associate Professor, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering; Leading Researcher, Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development; Councilor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru
Keywords: vitality, architecture, architectural environment, modern city, performativity, social communication, person, history, reality, art integration.

Dutsev Mikhail V.

Architectural Environment. Vital Dimension

The article is devoted to the complex and multidimensional theme of the urban environment vitality in the totality of its manifestations. Today's space of life, being populated, and sometimes overpopulated, often loses a living connection with the world of feelings and thoughts of a person. In this regard, working with the concept of the vital in the environment can provide the key to the return of the desired connections and vital currents in the professional field of the architect, artist, designer creativity. The possible carriers of the vital in traits are recorded: society, history, nature, architecture itself. The author of the article offers to see and understand the basic foundations and several essential components of environmental vitality, recorded in the four theses:
- vital architecture of maximum emotional charge;
- everyday and event-based living of spatial scenarios by a person;
- extension of environmental realities into the realm of memory and imagination;
- integral vitality of the modern historical city.
A number of ideas are proposed that mediate the movement towards the vital in the high meaning of the true living principle in the architectural environment. In the professional field, this is facilitated by an understanding of the creative concept as a full-fledged living prototype of the work of art, as well as attention to the social activation of the place. At the same time, a certain level of preparedness and responsiveness, expressed by "environmental" empathy, is required on the part of the addressee. The holistic architectural environment must be ready for the birth of the "ecstatic" space and its individual elements.

Статья подготовлена в ходе исследования по Плану фундаментальных научных исследований РААСН и Минстроя России на 2021 год, тема «Расширение диапазона научных исследований в архитектуре XXI века. Между академизмом и практикой».

Проблема живого начала в сегодняшнем социокультурном поле и непосредственно в городском пространстве относится к одной из наиболее актуальных и болезненных. Мы часто обнаруживаем недостаток общения, энергии, некое истощение эмоциональной способности воспринимать явления искусства, тем более — красоту окружающего нас мира. Городское окружение зачастую не кажется нам эстетически состоятельным и способным поддерживать ощущение целостного жизненного потока. Недовольство проецируется и в архитектурные реалии, отмеченные коммерческим заказом и тиражированием типовых решений. С другой стороны, современное искусство и его архитектурные примеры по-прежнему, и во многих случаях оправданно, претендуют на силу высказывания. Живая энергия закономерно сопутствует творчеству, но продуктивная конфигурация встречи с реальностью не всегда может быть с легкостью найдена. Все это подтверждает необходимость разговора о витальном именно в среде сегодняшнего города — размышлений, позволяющих найти ключи к живому средовому творчеству и сотворчеству архитектора, дизайнера, художника и их адресата.

В первую очередь, следует сконцентрироваться на возможных подходах к пониманию витальности в архитектуре и архитектурной среде с выявлением видов витальной архитектуры. Также представляется полезным предложить авторское представление о средовой витальности, обнаружить определенные носители витального в архитектуре.

Витальные качества архитектурной среды рождаются и живут на стыке двух начал: целостности и отзывчивости, т.е. индивидуального проявления автора или адресата. Важны не только сила, громкость, смелость, выразительность, провокативность послания, но и его определенная концентрированность, обусловленная интеграцией множества компонентов, связей, языков и иных живоносных линий. Живое прочтение, искреннее понимание токов архитектуры человеком возможно только при подготовленности или готовности к чувству пространства… Необходим отклик, иначе витальное остается непроявленным, словно «замороженным» в режиме ожидания.

Несмотря на многовековую историю зодчества, до сих пор невозможно ответить на вопрос об однозначной включенности архитектуры в круг искусств: она иной раз даже «возглавляет» его, но при этом многими своими компонентами из него выходит. В плане среды такой «выход» абсолютно закономерен и узаконен, но на какие составляющие и как тогда реагирует ее пользователь?

Вначале необходимо указать на два аспекта, сопровождающих тему витального. Во-первых, это действие сильного заряда, экстремальной выразительности и авторского личного горения. Второе — определенные тревожные, драматические, даже трагические мотивы, явления, акции и произведения, напоминающие о смерти и работающие с этой тяжелой, но продуктивной памятью. В этом разделении нам важен момент витального, заложенного в самом «камне» зодчества, и то, с какими энергиями человека оно взаимодействует.

Иное понимание связано с непосредственной жизнью среды: природы и человека, а также технико-технологической «жизнью» самой архитектурной материи (трансформируемость, мобильность, интерактивность, «дышащие» фасады, «зеленая» и растущая архитектура). В своем предельном понимании, отчасти метафорическом, витальное может быть понято и как живая мысль или память о среде…

Обозначенные грани не лишены ряда полярностей. Представляется, что средовая тематика витального максимально наполнена, так как в большинстве случаев практически напрямую включает человека с его действиями, ощущениями и мыслями. В разрезе данной многомерной темы особую остроту приобретает вопрос разделения внутри витального, или выделения его режимов. Какая архитектура и среда города истинно витальны: репрезентирующие это качество в своей структуре, форме, в своем бытии либо дающие возможности для усиления «жизненности» пользователя — человека? Непростой вопрос предполагает столь же неоднозначные ответы… Заметим, что и предполагаемая обостренность восприятия, чувства, жизненной энергии адресата может быть понята, в свою очередь, двояко: как некое экстатическое впечатление, приближенное или приближающее к катарсису, и как условие для реализации многообразия жизни в городе, повседневная подпитка жизненных сил. В последнем случае от архитектуры «не требуется» чрезмерности и вычурности, а скорее ожидается ее целесообразность, комфорт, целостность формы и со-

держания. В таком ракурсе понимания менее броская среда более витальна, так как оставляет место для зарождения и созидания этого свойства в жизнедеятельности человека. Напротив, гипертрофированно пластичные, эксцентричные здания и пространства словно замыкают витальное на себе, они витальны как художественные произведения, но не как среда жизни.

Таким образом, мы закономерно приходим к еще одному разделению внутри архитектурной (или шире?) витальности. Внешне выразительное произведение или пространство может восприниматься как след, слепок, отпечаток явленной энергии автора, живого действия, а не сам ресурс: словно архитектор уже «все сделал» за пользователя среды. Человеку остается удивиться чуду, что, безусловно, тоже имеет свое значение, и пойти дальше за следующими впечатлениями. Проблема здесь кроется в быстро накапливаемой усталости от подобного рода творчества в городской среде, когда перегруженность сильно заряженной архитектурой становится чрезмерной, утомляет, обессмысливается. В такой ситуации эмоциональной перегрузки более живительной средой предстает природа, а не постройки! Но ведь понимание животворного гораздо глубже и разностороннее: живые публичные пространства, живая история, живой миф, общая возобновляемая жизненность среды… Возможна ли такая архитектура, в «общении» с которой человек «оживает»? Сегодняшний опыт архитектуры в диалоге с человеком охватывает феноменальные (феноменологические) и перформативные архитектурные практики, глокальные тенденции, некоторые крайние концептуальные проявления и ряд социальных инициатив. Витальная энергия в таком случае распространяется где-то между пространством и человеком, на уровне их связи, ее носителем как раз становится среда — витальная среда.

К основаниям витального в архитектурной среде

В первую очередь, попробуем обнаружить систему живоносного в архитектуре. Зафиксируем то, что может определять витальное в архитектурной среде:

– архитектурное по природе — истинная «архитектурность», т.е. особая витальная пространственность и интегративность;
– исконно художественное — личность художника и языки искусства;
– социальное, т. е. витальное как социальный проект, предполагающий оживленность, населенность и востребованность городских пространств.

Архитектурная витальность также может предположительно опираться на иные три основания: контекст, искусство и личность (автора или адресата). Обе системы ожидаемо рифмуются между собой, отдавая архитектуре место контекстного, другими словами, средового начала.

Что же выступает движущей силой средовой витальности в городе? Этот вопрос адресует к сущностному выбору, следует ли признать некие пространства и среды самостоятельными носителями витального, или же рассматриваемое качество всегда возникает вместе с человеком и требует особых направленных действий.

Витализация (активация) архитектурной среды связана с внедрением того, что подвигает к восприятию города как живого начала, усиливает его:

– функциональная и событийная обусловленность;
– интервенции искусства;
– интеграция личного мифа художника.

Также выявим компоненты среды, создающие витальность и способствующие ее реализации:

1. Архитектура (совокупность пространств и объектов): говорящий образ, феноменальное измерение пространств, диалогичность и провокативность.
2. Человек (социум): одушевленность, реальная жизнь, действие, событийность, «перформанс».
3. Искусство (произведение или акция в среде): образно активирует, привносит рукотворное и художественный язык.
4. Природа — умиротворяет или тревожит, побуждает к созерцанию, вдохновляет, «растворяет» в круговороте жизни и смерти.
5. Время — следы прошлого, красота старения, обветшание.
6. Аура и атмосфера — средовые «экстазы», продление ощущения за пределы пространственных границ и физической реальности.
7. Сознание адресата — восприимчивость, впечатлительность и эмоциональная готовность, средовая «эмпатия» и роль воображения.

Следовательно, правомочным будет предложить и взаимосвязано рассмотреть некоторые тезисы, относительно разбираемой темы.

1. Живой город как стихийное развитие, самоорганизация, или архитектура, которая опосредует сильное переживание, побуждающая, вдохновляющая, впечатляющая.
2. Театрализация среды — «два театра» архитектурной среды: театр, провоцирующий вычурными «декорациями» и «сценами» либо задающий условия для созерцания и саморефлексии.
3. Сознание и ментальные пространства как продленная, бесконечная среда.
4. Средовые «активаторы» усиливают достоверность впечатления и определяют выход за пределы развлечения, вернее, позволяют сохранить баланс на границе профессионального и публичного (массового).

Тезис 1. Витальная архитектура. Максимальная энергия, эмоция, порыв. Проявление чувств

> Во всех смыслах архитектура должна пылать... Она не имеет права быть застывшей музыкой... Архитектура должна быть очагом, вокруг которого бы мы собирались и рассказывали истории, сплетающие нас в общество.
>
> *Аарон Бецки. Архитектура должна пылать: манифест архитектуры за пределами здания*[(1)] [2]

Витальность как проявление жизненной энергии исконно сопутствует архитектуре. Имеет смысл рассмотреть некий экстремальный заряд архитектуры, максимальное проявление эмоционального порыва автора. Эмоции и настроение в архитектуре, эмоциональность архитектурной среды даже вне института авторства способны стать самостоятельным предметом исследования. Примечательно, что искомый заряд, энергийный импульс не обязательно имеет строгую стилевую, формальную, концептуальную или какую-либо еще принадлежность — иной раз природа экстатического не ясна и даже не

(1) Фраза «Архитектура должна пылать», которую известный архитектурный критик вынес в заглавие своей книги-манифеста, произнесена Вольфом де Приксом (одним из лидеров архитектурного бюро «Кооп Химмельб(л)ау») по случаю их перформативной акции на грани архитектуры и актуального искусства — сжигания своеобразного парящего паруса, или «крыла», в Вене в 1980 году.

определима. Представляется, что здесь полезно вспомнить размышления Г. Вёльфлина относительно искусства барокко, тем более что актуальные пластические эксперименты в дигитальной архитектуре часто так и называют «цифровым барокко». Исследователь указывал на особое барочное «чувство жизни» и «раскрепощение творческого сознания художника, начинающего репрезентировать бесконечность языком неясности» [интерпретация С. Ступина — 11, с. 22]. Именно такое туманное, но точное в своей честности определение может быть присвоено витальному качеству архитектурного пространства. Не случайно к данному выводу обращается С. Ступин в книге «Феномен открытой формы в искусстве XX века», где автор ищет экзистенции современного искусства в их недосказанности, порой невысказанности и безусловной художественной силе.

В этом ракурсе витальное становится свойством чувственно ориентированной архитектуры, когда образный заряд переполняет и переходит определенные границы (если таковые существуют), — архитектуры «через край». Такие архитекторы, уже классики жанра, как Фрэнк Гери, Заха Хадид, Даниэль Либескинд, Массимилиано Фуксас, Эрик ван Эгераат, Кооп Химмельб(л)ау, UNStudio, Asymptote, творят в поле свободы формообразования и художественного самовыражения.

Правомочен ли выход на границу дозволенного с позиции эстетики и вкуса?

Сегодня накопилось значительное количество экстравагантных примеров, как в зарубежной, так и в отечественной архитектуре. Попробуем разобраться, по какой причине возникают сомнения в такого рода устремлениях, некое недоверие к произведению и порой к автору. Вероятные объяснения кроются в нескольких моментах: это и сила привычки, устойчивость традиции, не позволяющие принять вызов, либо неприятие некоего «показного» или звездного начала, наконец, боязнь необоснованной «роскоши». Более глубоким и обобщающим объяснением может служить догадка о нарушении меры: чувства меры автора, а также гармонии всех взаимосвязанных частей, которую описывает, к примеру, классическая триада Витрувия (условно: польза, прочность, красота). Следовательно, есть смысл предположить, что витальная сила архитектуры не в чисто эстетическом жесте, а в особом целокупном, целостном заряде, вбирающем слои творчества и контекста. Такое единство можно было бы описать

и словом «концепция», но на данный момент такая терминология представляется рискованной — уж очень обужено, к сожалению, понимается все концептуальное… Осмелюсь предложить использовать для обозначения живого единства словосочетание «художественная интеграция» именно в контексте всеобщей взаимосвязанности, выраженности в творческом акте архитектора и в его творении [4].

Размышляя об «атмосферах» в своей одноименной программной работе, Гернот Бёме предлагает привлекательный термин «экстазы вещи» [3], подразумевая чувственный потенциал, словно исходящий от самого материального носителя. Явление или предмет как бы предлагают нам не только осязать его, но и провоцируют сильное переживание. Безусловно, суть данного предположения возвращает к человеку и его способности одухотворять и одушевлять пространство. Однако в логике поиска витальных начал полезно принять термин на вооружение, представив возможное движение от «экстазов» вещи к «экстазам» места или пространства.

Тезис 2. Реальное проживание пространства. Активация городской среды. Перформативность

Еще одно понимание исследуемого качества может быть связано с наполненностью архитектурного пространства реальной жизнью — людьми и многообразием их откликов. В этом плане особое значение приобретают художественные акции в городе и может быть применено понятие «активирование» среды искусством. Среди художников, плодотворно работающих в реальном пространстве, выделяются имена Олафура Элиассона, Джеймса Таррелла, Ансельма Кифера, Яна Фабра, Николая Полисского.

О. Элиассон — художник востребованный и разноплановый, напрямую работающий с архитектурным пространством и сотрудничающий с архитекторами. Кроме этого, ему явно подвластна магия света. Цветной свет, несущий особое послание (проект «Погода» в турбинном зале галереи Тейт Модерн в Лондоне, цветные «маяки» на биеннале в Москве), или цветной мир, на краткое время становящийся единственной реальностью зрительного восприятия («Твоя панорама-радуга» в Орхусе, Дания), — все это словно обновляет зрение, делая инсталляции художника максимально реальными. Реальность,

Илл. 1. Олафур Элиассон. Ваша панорама-радуга (Your Rainbow Panorama). 2011. Орхус (Дания).(2)

правдивость здесь выступают мерилом качества, подобного сну наяву. Витальное сконцентрировано в новом опыте переживания, получаемом адресатом как подпитка и своеобразная «тренировка», настройка глаза на удивительное вокруг.

Фестиваль, праздник, перформанс — событийная сторона витальности. Не стоит забывать, что обязательным участником этого события всегда является пространство, а значит, есть архитектурно-средовой аспект. Загадка успеха действа кроется в преображении окружения, которое способно измениться до неузнаваемости, порадовать, удивить, напугать. Обойдем стороной в подробном анализе, но упомянем такие знаковые мероприятия, как Burning Man (рус. «Горящий человек» — ежегодный фестиваль, проходящий в пустыне Блэк-Рок в Неваде) или фестиваль огня Апхелио в Шотландии. Для нас важнее посмотреть на приближенные к нам режимы театральности в среде.
Ежегодный фестиваль «Архстояние» на реке Угре в Калужской области можно считать эпицентром концептуального в естественной среде. Фестиваль архитектурный в том смысле, что большинство объектов реализуют осваиваемое человеком пространство. Важен

(2) "Your Rainbow Panorama" at ARoS Aarhus Kunstmuseum © Colin / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0 This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license — Режим доступа: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/-Your_Rainbow_Panorama-_at_ARoS_Aarhus_Kunstmusem%2C_2017-04-12_3.jpg.

Илл. 2. Николай Полисский. Бобур. 2013. Маяк. 2004. Фото М.В. Дуцева, 2016

и экологический ракурс, побуждающий нас вспомнить о том, что архитектурная среда не обязательно городская, а объект может быть в контексте холма, реки, ветра, неба и звезд… Таковой была архитектура древних, наполненная символами и реальными взаимосвязями с миром природы, всем доступным человеку и даже запредельным космосом (ритуальные комплексы, жилища, усыпальницы). Сегодняшние сооружения фестиваля, в частности работы Н. Полисского, живут и притягивают людей. Их витальная сила не только в диалоге с посетителем фестивальной зоны, но и в самостоятельном бытии и в разговоре с ландшафтом. В этом, мне кажется, еще одна возможная разгадка витальности: энергии, ориентированной только на прочтение зрителем, пусть даже самым искушенным, никогда не достаточно — необходима своя, возобновляемая во времени сила произведения, своя душа. Иные работы не проходят проверку временем…

Одним из принципиальных вопросов становится выбор того, каким способом может либо должен осуществляться процесс активирования среды: целенаправленно, «искусственно» или естественно? Насколько осознанно, специально, можно сообщить жизненную силу произведению, тем более такому многомерному «произведению», как среда города? Актуальные художественные практики решают эту задачу в долгосрочном или краткосрочном режимах. Курьез в том, что зачастую не столь важно качество, сколько сила «удара», провокация уже рождает ответное оживление в среде. Здесь есть о чем поразмыслить: сегодня налицо недостаточная подготовленность публики, чтобы увидеть и считать дальше эпатажа.

Какова может быть роль архитектора или дизайнера архитектурной среды в сфере указанных задач? Представляется два или три относительно новых пути трансформации профессии. Кстати, не столь очевидными здесь становятся и сами определения: «архитектор», «дизайнер», «художник»… Ряд можно продолжать, но ни одно из слов не даст ясного, актуального и завершенного образа. Некий синтетический деятель или интегральный творец? Мысль не нова и на слух звучит неестественно. Наверное, в русле каждого вида деятельности, творчества, восприятия могут быть найдены точки для художественной интеграции и понимание этой тревожащей, но неотвратимой межсистемности, граничности, «универсальности».

Учитывая все это, позволим себе в рассуждениях об архитектурной среде оперировать наименованием «архитектор» в определенном обобщающем значении.

Итак, в первую очередь, архитектор по своей прямой обязанности проектирует среду для выставки или фестиваля, анализируя весь спектр условий, определяя композиционные и смысловые ходы. В данном случае он часть команды, готовящей событие.

Вторая возможность — проектирование павильонов, малых архитектурных форм, городской мебели. В этом ракурсе нам потребуется перешагнуть эти отчасти уже примелькавшиеся формулировки, вскрыть суть действия и его отличий от традиций профессии. Ключевое новшество заключается в постройке не на века, точнее, в сооружении, которое становится на промежуточную площадку между зданием и арт-объектом: дизайн временных функций, конструкций, форм. Значение основательности и обязательного соответствия масштабу, стилю, узнаваемому языку ослаблены, в то время как на первый план выходит своего рода социализация и коммуникативность архитектуры, ее медийность и, бесспорно, концепция! Первые три из перечисленных качеств витальны по сути.

Наконец, архитектор может выступить «куратором» художественного средового проекта — куратором среды города. Функция, с одной стороны, собирательная, столь свойственная архитектору изначально, но с другой, в ней есть важное свойство: обязательное художественное откровение, порой на грани с уязвимостью. Архитектор не имеет права спрятаться за требования регламентов, тиражируемость коммерческого заказа или стерильный образ, лояльный любой среде. Архитектор максимально откровенен, он рискует и не обязательно оправданно. В такой ситуации и адресат не может оставаться равнодушным. Моменты обоюдного обострения индивидуального «права» быть собой являются существенными для возможности витальной среды.

На мой взгляд, ближе всех из заметных современных мастеров к такой личностной смелости, каждый в своем ключе, подошли Альдо Росси, Уильям Олсоп, Питер Айзенман, отчасти Ларс Спайброк.

Альдо Росси практически через все свои реализации пронес романтику авторской идеи «научного театрика» со всей ее полудетской открытостью, цветовой откровенностью и утопичностью. Формы архитектуры Росси по своим родовым качествам не разрывают с истоком — чистой геометрией, а также и с миром фантазии автора, сопоставившим их в своих эскизах с чайниками, башнями, маяками… и другими «актерами» его театра. Вывести такое представление в реальную среду жизни, не допустив откровенного китча, — высочайшее искусство, отвага и своя столь трепетная и сугубо личная наука. Действительно, в творчестве автора мы наблюдаем уникальное совмещение личной реальности с реальным городом, а личный контекст полноправно замещает ожидаемый контекст места, о чем размышляет П. Айзенман, оценивая концепцию Росси [1, с. 184]. Постройки мастера выглядят странно, словно не являясь до конца архитектурой… Всегда столь уязвимая личная история от-

Илл. 3. Офисное здание «Колориум» (Colorium) в районе Медиапорт в Дюссельдорфе (Германия), архитектор Уильям Олсоп. 2002. Фото М.В. Дуцева, 2012

крылась и была принята коллегами по цеху и обществом во многом благодаря пульсирующей здесь философии жизни. Архитектор создал свой авторский, «добрый» и правдивый театр реальностей.

Уильям Олсоп, приверженец игры и эпатажа, не так много смог реализовать в архитектуре. Он известен и признан как художник с сильным темпераментом и размахом. Таков он и в профессии, где к узнаваемым формальным абстракциям добавилась техническая начинка и возможности трансформации. Несомненная ценность работ мастера в том, что в них в полной мере сохранилась непосредственность и взрывная эстетика авторской живописи. Кляксы превратились в замысловатые эллипсоидные пространства, своего рода «капсулы», цвет в полной мере перекочевал в аранжировку, обогатившись возможностями подсветки, спонтанность композиции нашла отражение в планировочных ходах, а рваная энергия заполнения гигантских полотен воплотилась в применении реального механического движения и мультимедиа. Заметим, что все эти эмоциональные активаторы, являясь абсолютно органичными художнику-архитектору, задали отсчет игровому полю как концепции и как реальности. Мышление Олсопа не столь архитектурное, сколько средовое, позволяющее конструировать эмоциональный аттракцион. Так, в офисном здании, получившем говорящее название «Колориум», архитектор берет за основу известный пластический код П. Мондриана, дополнительно интенсифицируя его искусственным светом.

Личная художественная правда. Провокация. Диалог. Игра

Питер Айзенман давно зарекомендовал себя подлинным интеллектуалом в профессии, активно участвуя в теоретическом дискурсе, в архитектурном образовании, в популярных встречах и дебатах. Однако, пожалуй, самым ярким витальным его сюжетом стало достаточно раннее открытие так называемой саморазвивающейся формы. Архитектор, обладая склонностью к абстрактному мышлению, обратил внимание на динамический потенциал конфигурации английской буквы «L», которая графически представляет половину квадрата. Такая незавершенность приобрела для Айзенмана роль сильной антитезы господствующей в модернистском сознании ортогональной решетке. В его работах L-формы, поворачиваясь и соприкасаясь разными

гранями, стали «самоорганизовываться» в структуры, постепенно отдаляющиеся от прямоугольных, демонстрируя нестабильность и тревогу в авторской версии деконструкции. Позднее описанная стратегия приросла новым смыслом геоподобного архитектурного ландшафта, сохранив узнаваемую слоистость. Так само конструирование архитектурных объемов и пространств приобрело свойство «жить» относительно самостоятельно, по «воле» внутренних законов роста и развития их структуры. В таком посыле, безусловно, прочитывается определенная жесткость и провокация, как витальное измерение неживого.

Ларс Спайброк, последователь Фрая Отто, довел аналоговые эксперименты по применению «нитяных» конструкций до новой дигитальной стадии, при этом серьезно сместив фокус поиска: не оптимальное и выразительное, а удивительное и странное. Формы Спайброка, казалось бы, тяготеют к естественному миру, но это словно мир, выращенный на другой планете — еще один аргумент тому, как сложно человеку уподобиться природе в своем творчестве, не показавшись вычурным. Для мастера это не является проблемой: сегодня проекты и объекты NOX выглядят либо диковинами, либо предвиденьем структур будущего в перспективе жизни нового человека.

Возможна ли «витализация» среды?

...Со временем я стал воспринимать архитектуру как инструмент, позволяющий чему-либо произойти...

А. Росси. Научная автобиография [9, с. 19]

В архитектурной теории и практике принято понимать термин «ревитализация» как возвращение к жизни пустующих или деградирующих территорий, часто бывшего промышленного наследия. Суть данного термина — в привнесении новых функций, инфраструктурном обустройстве, цельном и современном решении среды, что в будущем предполагает потенциальное возвращение жизни на выбранную территорию. Отметим, что подразумеваемый характер таких реконструкций в большей степени функциональный, даже прагматический, так как естественно предполагает привлечение бизнеса или государственной поддержки. Звучание термина сугубо «практическое»,

технологическое, ориентированное на сложный комплекс мер по «оживлению» территории. Как видно из вышесказанного, мы не в силах избежать здесь терминологической путаницы…

«Витализация» в контексте нашего разговора подразумевает наполненность прежде всего душевно-эмоциональную — не просто художественную состоятельность или совершенство, а потенциал, заряд, даже вызов, ждущий того, кто в состоянии его принять или воспринять. Более того, именно здесь мы сталкиваемся с некоторой тавтологией, так как среда города изначально наполнена жизнью, жизнями настоящего, прошлого и будущего. Вместе с этим все более актуальным представляется аспект среды не только для человека, но и для других живых обитателей, наших соседей по этому миру. Идеи гораздо более плотной и не всегда замечаемой населенности нашего окружения звучат в теоретических рассуждениях многих современных практикующих архитекторов, особенно представителей феноменологической линии, таких как Стивен Холл.

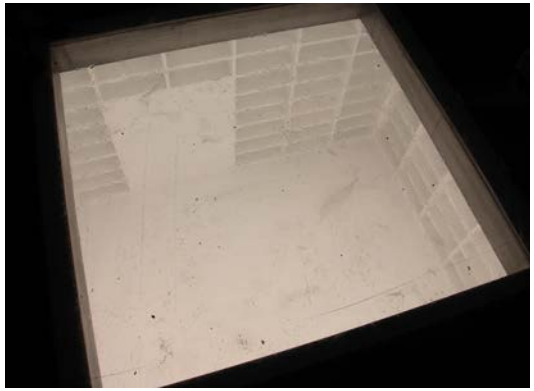
В норвежском музее Кнута Гамсуна по проекту С. Холла естественные феномены (свет и окружающий ландшафт) помогают ощутить и вернуть присутствие писателя, посмотреть его глазами. Не случайно музей построен в том месте, где прошли юношеские годы классика норвежской литературы. Еще более убедительной выглядит пористая структура здания, которое словно стремится открыть свои пространства окружению множеством балконов, носящих говорящие имена: «Балкон пустого футляра для скрипки», «Балкон девушки с засученными рукавами». Объект внутренне театрален, театрален в том погруженном, созерцательном смысле, о котором писал и А. Росси. Здесь посетитель как бы примеряет роль персонажа либо автора, вынашивающего свой замысел. С. Холл уделил особое внимание взаимосвязанности и взаимной обусловленности темы, окружения и процесса, о чем красноречиво свидетельствует девиз проекта: «Здание как тело: поле битвы невидимых сил» [6]. Это витальные токи самой архитектуры.

Наиболее целостным примером искомой средовой витализации может послужить монумент-фонтан Сандро Пертини (станция метро «Монтенаполеоне») в Милане по проекту Альдо Росси. Небольшой мемориальный объект на камерной площади явно перерастает все измерения в отдельности, становясь в каждый момент времени

Илл. 4. Центр-музей Кнута Гамсуна (Knut Hamsun Center) близ Хамарёя на севере Норвегии. Архитектор Стивен Холл. 2009.(3)

городским событием. В крохотном (по меркам города) пространстве встречаются мир автора, миры прохожих и мир вечности. Аллегории времени предстают в адресных формах мемориала и в каноническом обращении к воде, мерно струящейся из источника на уличном фасаде. Другая сторона, обращенная к площади, совершенно иная — это лестница, приглашающая случайного прохожего подняться или посидеть на своих ступенях. Здесь всегда жизнь (отдыхающие, влюбленные, дети, туристы, наконец) или спектакль самой жизни, к чему так тяготел автор проекта в теории и на практике. Симптоматично, что

(3) Knut hamsun center, фото: andre_guinness, This file is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic (CC BY-NC-ND 2.0) – Режим доступа: https://www.flickr.com/photos/andre_guinness/4320964022/in/photostream/.



Илл. 5. Монумент-фонтан Сандро Пертини в Милане, архитектор Альдо Росси. 1988–1990. Фото М.В. Дуцева, 2019

Илл. 6. «Пустая библиотека» (Versunkene Bibliothek, дословный перевод «Утонувшая библиотека»). Памятник сожженным 10 мая 1933 года книгам на Бебельплац в Берлине, скульптор Миха Ульманн. 1995. Фото М.В. Дуцева, 2015

Илл. 7. Памятник жертвам холокоста в Берлине, архитектор Питер Айзенман. 2005. Фото М.В. Дуцева, 2015

столь наполненная жизнью среда реализована посредством памяти об ушедшем (и любимом в народе) президенте и, соответственно, темы смерти… Круговорот, рождающий новую жизнь!

Обращение архитекторов к мемориальной теме вообще в большинстве случаев витально, так как проживание утраты или памяти питает творимую сегодня историю. Остановимся на двух берлинских примерах активации среды, без преувеличения «берущих за живое».

«Пустая библиотека» (или «Утонувшая библиотека») на Бебельплац — это монумент сожженным книгам на месте печально известных событий 1933 года (скульптор Миха Ульманн, 1995). Памятник настолько же неприметный, насколько пронзительный. Прохожий может и не заметить этого квадратного отверстия в замощении, закрытого стеклом, но, все же совершив это открытие, он будет явно введен в замешательство. Внизу взгляду открывается стерильно белое пространство с опустошенными стеллажами… Образ безысходный, трагичный и максимально обобщенный, так как формально не имеет конкретных отсылок к истории кроме месторасположения. Это витальное по своей миссии напоминание о пугающем будущем вне знаний и культуры, которого, как мы надеемся, удастся избежать человеческой цивилизации..

В известном памятнике жертвам холокоста архитектор Питер Айзенман заполняет значительный фрагмент городского пространства кубическими объемами, напоминающими надгробия (Holocaust Memorial, Peter Eisenman, Berlin, 2005). Эти обезличенные символы страшной памяти превращают незастроенную площадь в подобие лабиринта, где можно на мгновение потеряться, испытав определенное потрясение. Чувство беспокойства усиливается эффектом бесконечности, достигаемым за счет метрического повтора множества разновеликих объемов, которые местами «вырастают» выше человеческого роста. Мастер использовал характерный для себя принцип самоподобия и саморазвития пространственной структуры, которая в данной трактовке становится дополнительным маркером безжизненного, механического начала. Этот тяжелый по содержанию и по форме средовой комплекс порождает парадоксальный эффект в восприятии — граничное состояние посетителя срабатывает как осмысленный призыв к жизни!

Тезис 3. Жизнь после... Живые реальности архитектурной среды

Мифы приходят и уходят, путешествуя с места на место.
Каждое поколение рассказывает их по-разному [10, с. 22].

Альдо Росси. Архитектура города

Витальные свойства архитектуры могут распространяться в последующей истории и жить в ментальном пространстве человека. Речь пойдет о длительном сохранении жизненной силы среды, в том числе и после утраты материального носителя, когда некая живая энергия и активная память «переживают» среду. Примечательно и ценно, что среда может сохранять, возрождать и транслировать живое наполнение по прошествии лет, веков, будучи, казалось бы, уже «мертвой» руиной. Среда помнит и транслирует живое начало ушедшего, некую сконцентрированность, запечатленность жизни: конкретной или принципа жизни как таковой.

Вероятно, самым показательным примером в данном качестве служит жизненность старого города буквально уходящего от нас. Иной раз это уже руинированные фрагменты среды, порой опасные физически или социально (когда становятся местом обитания маргинальных сообществ). Витальность таких пространств выражена в энергии их «прошлых жизней» и, конечно, раскрывается силой чувствования и воображения адресата, своего рода сортом «средовой эмпатии» и отношения к архитектурному пространству как к живому существу, наделения его человеческими чувствами. Применительно к данной линии есть смысл говорить о витальной встрече нескольких энергий, пересечении «жизней»: не подделка истории, а своего рода правдивый аналог истории по силе совокупной энергии времени и места, голоса «прошлого».

Уникальным примером такого согласия старого и нового без потери индивидуальности мастера служит реконструкция замка Кастельвеккьо в Вероне по проекту Карло Скарпа. Пространства, буквально прожитые мастером, дополнены эксклюзивными высказываниями без прямого цитирования. Вся эта древняя и одновременно нынешняя история воспринимается достоверно и органично городу (памятнику ЮНЕСКО), сохранив таинство и недоступность прошлого. Основным витальным импульсом здесь стал сам сценарий посещения

Илл. 8. Реконструкция Кастельвеккьо в Вероне (Museo civico di Castelvecchio), архитектор Карло Скарпа. 1956–1964. Фото М.В. Дуцева, 2018

архитектуры: не только и не столько экспозиция, сколько открытые переходы и лестницы, подъем на стену замка. Чередование разных по восприятию пространств, смена ракурсов, материалов и текстур, игра света, — все это завораживает посетителя, обволакивает, погружает в историю. Детали решены не просто виртуозно — они дают ключ к истине, которая открылась автору проекта: они очень тихо, вполголоса, но упрямо манифестируют о том, что есть возможность без фальши прожить не одно время и не одну эпоху, т. е. множество историй одновременно. Известный критик и теоретик Манфредо Тафури пишет: «Многогранная формальная скарпианская лаборатория представляется также как уникальная партитура, где ноты — принадлежащие неуловимому коду — расположены в секвенции преобразований, осложненной переплетениями, усеянными паузами и внезапными переменами регистра. Более того: повторения мотивов и решений провоцируют своего рода замкнутый иконизм, признание которого может помочь прочитать поиски Скарпа» [15].

Каждый фрагмент, аутентичный и авторский (другими словами, подлинный или рожденный в творческой лаборатории), обладает

неподдельной живой историчностью — это свойство определяет цельную правду образа. Сам архитектор дает такую оценку историчности: «Это огромное желание быть внутри традиции, но без делания капителей и колонн, потому что мы не можем их больше делать» [цит. по 13, с. 41]. Думается, что основная витальная сила этого произведения кроется в найденной гармонии, которую нельзя зафиксировать извне: ничто здесь не выглядит надуманным, вычурным или случайным, в отличие от туристического бума под пресловутым «балконом Джульетты» неподалеку.

«Невитальность» архитектурной среды. Потеря человека и человекомерности

«Невитальность» архитектурной среды может быть понята как омертвение, другими словами, как вымывание, потеря субъекта и, как следствие, выключенность из последующей истории. Проблема потери человеком чувства живого участия в процессе средоформирования, связанная с накоплением множества «посредников», отделяющих его от результата своего труда, поднята сегодня многими исследователями в России и за рубежом.

Известный отечественный теоретик архитектуры А.Г. Раппапорт рассуждает об утрате ритуальности архитектурного творчества, т.е. ритуала, который каждый раз возвышал зодчество до целостного миростроения. Причем прямая связанность с жизненным миром человека в совокупности бытового и мистического существовала как на уровне примитивного ремесла, так и на уровне высокого искусства: возведение храма, святилища, гробницы. В работе «Воображаемое и реальное» [7] исследователь показывает три слоя действительности. Первая природа не зависит от воли человека. Вторая природа — совокупность произведенных человеком вещей. Третья природа — воображаемая (и изображаемая), напоминающая мир духов. По мысли Раппапорта, эта триада и сегодня составляет суть интегрированности человека в окружающую реальность. Касаемо профессии, уместно вспомнить идею ученого об эволюционном переходе к архитектурной «субстанции» [8], включающей вместе с принятыми пространственно-временными мерами мотивы переживания, атмосферные планы, грани и мотивы личностного контакта

автора и произведения, что обусловливает актуальную целостность творчества либо дарит нам надежду на ее восстановление в культуре.

Критик Питер Бьюкенен пишет о пугающей потере творческой ответственности в высоком смысле понимания холистического единства жизни и любых форм созидания [14]. В относительно недавней серии статей «Большое переосмысление» (The Big Rethink), опубликованных в престижном журнале Architectural Review, Бьюкенен констатирует кризис «модернизма» (в широком понимании достижений современной цивилизации) в архитектурной теории, практике и мышлении человека, обусловленный ограниченностью материалистического мышления. В ключевой статье The Big Rethink: Integral Theory автор основывается на «целостной теории» американского философа Кена Уилбера, выстраивающего диаграммы развития человека с учетом материальных и духовных аспектов. По мнению П. Бьюкенена, основные проблемы связаны с вопросами самосознания архитектора в окружающем мире и с пониманием архитектуры как многомерного феномена жизнеустройства — вопросами ответственности архитектора, прежде всего моральной, этической, социальной; выбора ценностей общества и направления развития человечества; целостности личности в настоящем и будущем. Отчужденность человека от среды жизнедеятельности, когда он превращается в потребителя, «наблюдателя» со стороны, не лечится внедрением модных трендов экологического сознания, энергосбережения и т.п. [12]. Необходим выход на философское решение проблемы, которое объединит трансформацию мировоззрения; влияние здания и среды на человека; более осознанный и ответственный подход к проектированию; расширение науки за пределы материалистического мышления, другими словами, в область живого единого поля.

Абсолютная «невитальность» архитектурной среды, наверное, невозможна, так как любое, даже «мертвое» пространство способно оживить воображение человека. Итак, не витальной среды нет, но некие тенденции или условия снижения этой энергии присутствуют. Коммерческую или типовую застройку редко можно назвать вызывающей подъем жизненных сил. Аналогично срабатывает и слишком педантичное копирование образцов при желании не противоречить исторической среде. Итак, о витальности не приходится говорить,

когда возникает омертвение, механическое копирование или тиражирование, творческий испуг (не следует путать с «пугающей» архитектурой).

Здесь следует порассуждать также и об обоснованных «паузах», подготавливающих «взрыв». Среда не может постоянно, в каждой своей точке держать градус напряженности или быть эмоциональным приключением. Отсутствие импульса (его минимальные режимы) необходимо как в физическом, так и в ментальном смыслах. В связи с этим интересно обнаружить еще дно явление, которое состоит в переходе витальности по характеру ее принадлежности от одного носителя к другому. К примеру, природа всегда выступает разрядкой в городской ткани, что означает смену игрока: живое начало не исчезает, а меняет свой источник. Имеет ли смысл говорить и писать о витальном вне человека или не (не только) для человека — вопрос открытый. Чаще мы все же интерпретируем человеческое культурное сознание, хотя, возможно, есть и более общие действенные образы и феномены: явления, стихии, температуры, непреодолимые масштабы.

Тезис 4. Витальность города

Наименование этого раздела само по себе чрезмерно сильное и, очевидно, высвечивает больше вопросов, чем ответов. Действительно, жизненную энергию города сложно, пожалуй, даже невозможно объять единым взглядом и описать единой стройной системой. Тем не менее само желание оправдано, так как и в этом вопросе мы ищем крупное, обобщающее проявление, некое целое, обладающее сильнейшим объединяющим зарядом… В плане «физического» воплощения городской среды — это город! В аспекте метафизическом — это сознание, память, воображение — духовный и душевный миры самого человека.

Вероятно, здесь, в этом многообразном человеческом измерении, кроется первая сложность на пути нахождения единой средовой витальности. Для каждого она имеет свой оттенок и острее — свой полюс. Безусловно, общие проявления присутствуют, но всегда интереснее и важнее нюансы. К примеру, многие почувствуют пульс жизни в наполненных людьми городских пространствах

с возможностью увлечения и развлечения (чему также служит и архитектура), а другие — в тихих, словно смотрящих в прошлое или растворяющихся в природе безлюдных местах, затерявшихся во времени… В том и другом случае мы говорим об ощущении жизни, ее присутствия, а архитектор, дизайнер, художник интерпретируют его и работают с этим.

Ярко, хотя и во многом спорно, предрекал будущую витальную общность Михаил Матюшин: «Пусть общечеловеческое расширяет, а не личное. У всех живых существ стремление выявить **одну** общую волю. Творчество всех одновременно. Бессознательно праздники, игры, собрания, зрелища» (выделено М. Матюшиным) [5, с. 309]. В таком почти «языческом» ритуальном единении можно считать важное основание — потеря различия коммуникатора и реципиента, автора и адресата — путь к сотворчеству творящего и воспринимающего.

Посмотрим на успешно реализованные урбанистические стратегии в европейских городах, позиционируемых как дружественные, активные, свободные, коммуницирующие со своим пользователем. К их числу относятся Копенгаген, Барселона, Лондон, Осло, отчасти Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Казань, Самара, Нижний Новгород. Энергия жизни по правде ощущается. Вопрос, который может возникнуть в данном контексте у исследователя, ожидаем: является ли такое чувство «жизни» заслугой и принадлежностью архитектуры (дизайна, искусства)? Либо в большей степени здесь срабатывают механизмы грамотного городского менеджмента, моды или просто человеческой психики? Сложно сказать, насколько нам удается почувствовать потенциал самого средового произведения, без посредников и помощников, их администрирующей или рекламной роли.

В продолжение указанных сомнений возникает еще одна существенная неопределенность — это затруднения в определении собственно поля приложения труда искусствоведа или архитектуроведа. Задачи исследователя выглядят поистине пограничными, переходящими из социального в исторический слои, из философского в организационный, из художественного в медийный.

Заключение

Витальное в архитектурной среде не просто многомерно — его измерения явно превышают какие-либо возможности однозначной фиксации, завершенной (читай, мертвой) системы или формы. И все же не побоимся вчерне закрепить отдельные положения, связанные с темой.

Посылы витального в архитектурной среде:

1. Противостояние омертвению среды.
2. «Возвышение», метафизика, сакрализация.
3. Умножение реальностей: физическое окружение, реальная жизнь, воспоминание и воображение.
4. Задор, вызов, провокация, творческое «хулиганство».

Основополагающие свойства и качества витального архитектурной среды:

1. Пронзительность, проникновенность, честность.
2. Двоемирие («многомирие», отчасти «над-мирное») — совмещение и умножение реальностей (автора и адресата, действительности и вымысла).
3. Витальное измерение предполагает абсолютное доверие, правду восприятия, определенное возвышение, но доступное и открытое человеку вне профессии. Здесь высвечивается проблема недостаточной включенности архитектуры в круг искусств, не всегда воспринимаемой живо, непосредственно наравне с живописью или литературой.
4. Диалогичность (полилог).
5. Перформативность.
6. Интегративность.

Действительно, витальное в архитектуре опосредует интегральные, внутренне целостные регистры творчества, формы бытования среды и способы ее прочтения. При этом заострение чувства откликается на пограничность, выраженную в концепции, пространственном сценарии, пластическом языке. Граничность как фактор и свойство становится заметной предпосылкой возможностей «оживания» и «проживания» среды. Таким образом, витальное как живое есть смысл воспринимать в постоянном движении — по принципу перехода и метаморфозы для каждого участника городской коммуникации.

Автор: от концепции к Концепции, т. е. к полноценному живому прообразу произведения.

Архитектурная среда: от «экстазов» вещи к «экстатическому» пространству.

Адресат: от впечатления к средовой эмпатии.

В разговоре о витальном в среде города невольно возникают некоторые сомнения в самой постановке проблемы. Осмелимся к ним обратиться. Вправе ли архитектор навязывать человеку свои образы, склоняющие к усиленной душевной работе? Можем ли мы ожидать от адресата пространства откликов всегда, в обязательном порядке? Правомерно ли вести речь о витальности как о методе еще до ее сотворения, проявления, ощущения? Может ли витальность считаться творческой установкой? Помимо всего прочего, может быть замечена и некая необъяснимая «случайная» витальность, связанная с особенностью восприятия личности, как, например, в случаях личной романтизации места теплом детских впечатлений или памятных жизненных эпизодов.

Принимая во внимание эти сложности, приходим к промежуточному выводу о том, что ощущается явная потребность в разделении внутри дефиниции:

– всеобъемлющая, всепроникающая, «высокая» витальность;
– «прикладная» витальность как часть философии витального, составляющая стратегий, участвующих в рождении живого окружения человека в городе.

Обозначенная «высокая» витальность — категория таинственная, несущая сакральный потенциал концентрации энергийного поля пространства города. Она открыта к исследованию только отчасти и не терпит скороспелых выводов. Витальность архитектурной среды в более адаптированном, прикладном значении может быть взята за определенный ориентир в профессиональной подготовке зодчего и в воспитании культурной подготовленности пользователя современного города.

Список литературы:

1 *Айзенман П.* Десять канонических зданий, 1950–2000 / Пер. с англ. М.: Strelka Press, 2017. С. 184.

2 *Белоголовский В.* «Архитектура должна пылать!» Беседа с Аароном Бецки // Архитектурный вестник. 2006. № 2 (89). URL: http://archi.ru/press/russia/3209/arkhitektura-dolzhna-pylat-beseda-s-aaronom-becki (дата обращения 19.01.2021).

3 *Бёме Г.* «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики : редакция 01.01.2018. URL: http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics (дата обращения 19.01.2021).

4 *Дуцев М.В.* Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре. Нижний Новгород: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2014. 358 с.

5 Михаил Матюшин. Дневники. Публикация, комментарии и вступительная статья Е.В. Баснер // Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / составитель А.Е. Парнис; научный редактор А.Д. Сарабьянов. Том I. М.: ДЕФИ, 2017. 440 с.

6 *Невлютов М.* Практическая феноменология Стивена Холла. О творческом методе Стивена Холла, тесно связанном с проблемой восприятия. URL: http://archi.ru/world/66898/prakticheskaya-fenomenologiya-stivena-holla (дата обращения 19.01.2021).

7 *Раппапорт А.Г.* Воображаемое и реальное // Вопросы теории архитектуры. Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. Сборник научных трудов и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях. Сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: ЛЕНАНД, 2017. 432 с.

8 *Раппапорт А.Г.* Пространство и субстанция. Часть 1. От функции к пространству // Academia. Архитектура и строительство. 2012. № 2. С. 20–23.

9 *Росси А.* Научная автобиография. Перевод с итальянского А. Голубцова. М.: Strelka Press, 2015. 176 с.

10 *Росси А.* Архитектура города. Перевод с итальянского А. Голубцова. М.: Strelka Press, 2015. 264 с.

11 *Ступин С.С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с.

12 *Фиумара Л.* Необходимость нового философского и антропологического обоснования архитектурной практики в серии статей Питера Бьюкенена «Большое переосмысление» // Современная архитектура мира. Отв. ред. Н.А. Коновалова. М.; СПб., 2013. Выпуск 3. С. 39–50.

13 *Явейн О.И., Лисенкова Е.В.* Карло Скарпа: «Поэзия рождается из вещей в себе» // Academia. Архитектура и строительство. 2018. № 3. С. 37–47.

14 *Buchanan P.* The Big Rethink: Integral Theory // Architectural Review. 2012. — № 1381. P. 74.

15 *Tafuri M.* Il frammento, la “figura”, il gioco. Carlo Scarpa ela cultura architettonica italiana // Carlo Scarpa. 1906–1978. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. 319 p.

References:

1 Eisenman P. *Desyat’ kanonicheskih zdanij, 1950–2000* [Ten Canonical Buildings, 1950–2000]. Moscow, Strelka Press Publ., 2017, 312 p. (In Russ.)

2 Belogolovskij V. “Arhitektura dolzhna pylat’!” Beseda s Aaronom Becki [Architecture Must Burn! Interview with Aaron Betsky]. *Arhitekturnyj vestnik*, 2006, no. 2 (89). Available at: http://archi.ru/press/russia/3209/arkhitektura-dolzhna-pylat-beseda-s-aaronom-becki (accessed 19.01.2021). (In Russ.)

3 Böhme G. *“Atmosfera” kak fundamental’noe ponyatie novoj estetiki* [Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics]. Available at: http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/ (accessed 19.01.21). (In Russ.)

4 Dutsev M.V. *Koncepciya hudozhestvennoj integracii v novejshej arhitekture* [The Concept of art Integration in Contemporary Architecture]. Nizhny Novgorod, Nizhegorod. gos. arhitektur.-stroit. un-t Publ., 2014. 358 p. (In Russ.)

5 Mihail Matyushin. Dnevniki [Mikhail Matyushin. Diaries]. Publication, comments and introductory article by E.V. Basner. Arhiv N.I. Hardzhieva. *Russkij avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [Russian Avant-Garde: Materials and Documents from the RGALI Collection]. Comp. A.E. Parnis, ed. A.D. Sarab’yanov. Vol. I. Moscow, DEFI Publ., 2017. 440 p. (In Russ.)

6 Nevlyutov M. *Prakticheskaya fenomenologiya Stivena Holla. O tvorcheskom metode Stivena Holla, tesno svyazannom s problemoj vospriyatiya* [The Practical Phenomenology of Stephen Hall. On the Creative Method of Stephen Hall, Closely Related to the Problem of Perception]. Available at: http://archi.ru/world/66898/prakticheskaya-fenomenologiya-stivena-holla (accessed 19.01.21). (In Russ.)

7 Rappaport A.G. Voobrazhaemoe i real’noe [Imaginary and Real]. *Voprosy teorii arhitektury. Arhitektura: sovremennyj opyt professional’noj samorefleksii* [Questions of the Architectural Theory. Architecture: Modern Experience of Professional Self-Reflection]. Proc. of the 9th and 10th Ikonnikovs readings. Ed. I.A. Dobricyna. Moscow, LENAND Publ., 2017. 432 p. (In Russ.)

8 Rappaport A.G. Prostranstvo i substanciya [Space and Substance]. Part. 1. Ot funkcii k prostranstvu [From Function to Space]. *Academia. Arhitektura i stroitel’stvo*, 2012, no. 2, pp. 20–23. (In Russ.)

9 Rossi A. *Nauchnaya avtobiografiya* [Scientific autobiography, Italian: Autobiografia scientifica]. Transl. from Italian by A. Golubcov. Moscow, Strelka Press Publ., 2015. 176 p. (In Russ.)

10 Rossi A. *Arhitektura goroda* [The Architecture of the City, Italian: L’architettura della città]. Transl. from Italian by A. Golubcov. Moscow, Strelka Press Publ., 2015. 264 p. (In Russ.).

11 Stupin S.S. *Fenomen otkrytoj formy v iskusstve XX veka* [The Phenomenon of Open Form in the Art of the Twentieth Century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 312 p. (In Russ.)

12 Fiumara, L. Neobhodimost’ novogo filosofskogo i antropologicheskogo obosnovaniya arhitekturnoj praktiki v serii statej Pitera B’yukenena “Bol’shoe pereosmyslenie” [The Need for a New Philosophical and Anthropological Justification of Architectural Practice in the Series of Articles by Peter Buchanan “The Big Rethink”]. *Sovremennaya arhitektura mira* [Contemporary Architecture of the World]. Ed. N.A. Konovalova. Moscow; St. Petersburg, 2013, vol. 3, pp. 39–50.

13 Yawein O.I., Lisenkova E.V. Karlo Skarpa: “Poeziya rozhdaetsya iz veshchej v sebe” [Carlo Scarpa: “Poetry is Born of the Thing in Itself”]. *Academia. Arhitektura i stroitel’stvo,* 2018, no. 3, pp. 37–47. (In Russ.)

14 Buchanan P. The Big Rethink: Integral Theory. *Architectural Review,* 2012, no. 1381, p. 74.

15 Tafuri M. Il frammento, la “figura”, il gioco. *Carlo Scarpa ela cultura architettonica italiana. Carlo Scarpa. 1906–1978.* Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2013. 319 p.

УДК 77.01
ББК 71 / 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-38-59

Кондратьев Евгений Андреевич
Кандидат философских наук, доцент, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratievea@yandex.ru
Ключевые слова: фотография, образ, бесформенное, рефлексия, интерпретация, модернизм, punctum, анаморфоз, репрезентация, нарративность.

Кондратьев Евгений Андреевич

Punctum и реинтерпретация в фотографии

В статье рассматриваются различные теоретические подходы, развивающие понятия punctum и «бесформенное» применительно к фотографическому образу. Исследуется их связь с концепцией «визуального поворота» в эстетике и теории искусства. На примерах из современной художественной и фотографической практики демонстрируется изменение представлений о границах репрезентации и способах реинтерпретации современной фотографии.

Kondratiev Evgeny A.
PhD in Philosophy, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratievea@yandex.ru
Keywords: photography, image, formless, reflection, interpretation, modernism, punctum, anamorphosis, representation, narrative.

Kondratiev Evgeny A.

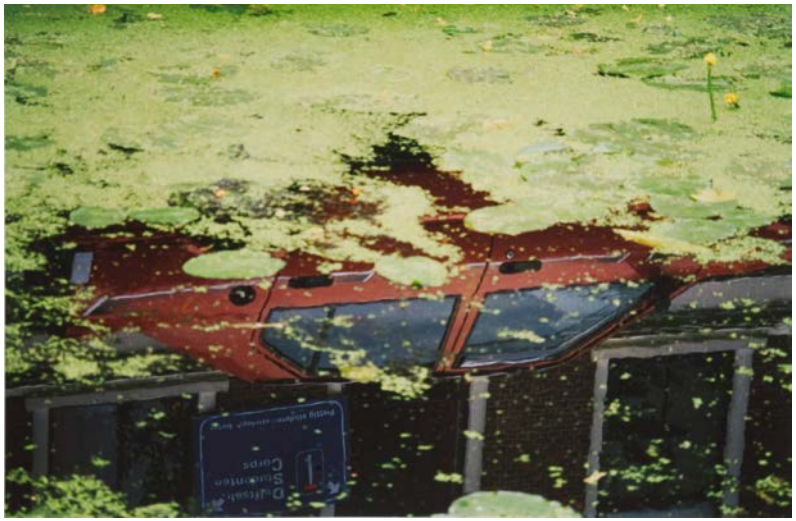
Punctum and Reinterpretation in Photography

The article discusses various theoretical approaches that develop the concepts of punctum and formless in relation to the photographic image. Their connection with the concept of “visual turn” in aesthetics and art theory is examined. Using examples from contemporary artistic and photographic practice, the author demonstrates the change in ideas about the boundaries of representation and ways of reinterpreting modern photography.

Содержание фотографии легко ускользает от интерпретации. Но, возможно, это свидетельствует о том, что посредством фотообраза удалось уловить нечто несводимое к аллегорическому или символическому толкованию. Ж. Бодрийяр считал навязывание чрезмерной интерпретации фотографиям причиной возникновения симулякров и различал в этой связи собственно фотоизображение и фотографическую видимость. Фотография как симулякр лишена оригинальности, уникальности, трактуется в соответствии со смысловыми и визуальными клише. Видимость подменяет изображение (или образ), когда пытается выдать себя за реальность, имитировать реальность. В противоположность иллюзорной видимости «хорошая фотография ничего не изображает» [2, с. 224]. Но что такое «чистое состояние изображения» в понимании Бодрийяра? Во-первых, данное состояние предполагает непосредственную, а не конвенционально опосредованную связь образа с конкретным местом и временем съемки, что также нашло отражение в концепции punctum'а Р. Барта [1], на нее Бодрийяр ссылается в своих исследованиях, или может быть сопоставлено с понятием индекса, который при анализе фотографии использует Р. Краусс [6]. «Пунктуальность» фотографии выводит ее за пределы репрезентации и делает фиксацией некоего уникального события.

У Барта понятие *punctum* предполагает некий просвет в фигуративной композиции, нарушение обычной логики соотношения части и целого: «…оставаясь деталью, он парадоксальным образом заполняет собой всю фотографию» [1, с. 62]. *Punctum* невозможно локализовать, связать с каким-то конкретным изобразительным приемом, представить «интеллектуальной игрой». Барт сопоставляет *punctum* со «слепым полем снимка», «закадровым пространством», предполагает наличие в снимке внутренней динамики, вырывающейся за пределы изображенного.

По Барту, *punctum* выявляется в фотографии post factum, помимо воли автора. Но нельзя ли допустить, что достичь эффекта некодированности автору удается и тогда, когда он специально ищет способ высвободить внутреннюю парадоксальность и специфичность фотоизображения? Нельзя ли расширить понятие *punctum* и сопоставить его с такими характеристиками изображения, как неопределенность, диффузность, двойственность? Характеристиками, которые являются



Илл. 1. Бодрийяр Ж. (*Baudrillard J.*). Брюгге / Brugges. 1997

непреднамеренными следствиями целенаправленной работы фотографа. Иначе говоря, можно ли многообразие изобразительных модусов, интерпретацию которых автор намеренно не предопределяет, сопоставить с понятием *punctum*? Могут ли они строиться в соответствии как с фигуративным, так и с нефигуративным подходами?

Сам Бодрийяр стремился реализовать принципы, как он называл, «чистого», или «правдивого», изображения в сериях собственных фоторабот, фиксирующих особую тематическую среду, «освобожденную» от интерпретационного «рабства», среду, представленную спонтанным предметным рядом: брошенными автомобилями, истертыми стенами, случайными отражениями.

«Объективность» его фотографий заключается в том, что они не подражают трехмерной реальности, а свидетельствуют о событии своими специфическими выразительными средствами. Ничто так не девальвирует фотоизображение, по мнению Бодрийяра, как подчеркнутая техническая проработка. Одним из примеров конвенционального клиширования в фотографии является фокусировка, механическая имитация точного и детального воспроизведения прототипа. Наиболее ярким проявлением тотальной симуляции, с его

точки зрения, является дигитальная фотография, именно по причине ее высокой технологической обусловленности и гиперреалистичности, исключающих *punctum*.

Настоящая фотография, по Бодрийяру, не должна претендовать на сходство с реальностью или стремиться правдоподобно воспроизводить некую ситуацию. Сама по себе реальность не статична и не механистична, она находится в постоянном движении. Бодрийяр пишет о необходимости сдвига в фокусировке для преодоления формализации и клиширования. Фотообраз может стать непосредственным отпечатком этой динамики, например при использовании приемов диффузии и расфокусировки: «К счастью, мир никогда не окажется в точном фокусе… И правдивым будет только то изображение, которое учитывает эту дрожь мира, будь то ситуация или объект, будь это военная фотография или натюрморт, ландшафт или портрет, арт-фотография или репортаж. На этой стадии изображение является частью мира, уловленной в процессе становления… Фокус наведен на отсутствие, но не на присутствие… Отделить реальное от принципа реальности. Отделить изображение от принципа репрезентации» [3]. Бодрийяр использует своеобразный апофатический язык для описания события, которое призвана фиксировать фотография и которому никак нельзя приписать определенных свойств: «…фотография дает отчет о том, каким является мир в наше отсутствие» [2, с. 225]; «…объект должен быть пойман в тот единственный фантастический момент первого контакта, когда вещи еще не заметили нас, когда отсутствие и пустота еще не рассеялись» [3]. Философ в определенной степени развивает идеи, близкие иконоборческим тенденциям современной мысли об искусстве, сопоставляет термин «отсутствие» с проблематикой иконоклазма, сравнивает фотоотпечаток-негатив с изображением на плащанице, единственным допустимом изображением Христа для византийских иконоборцев, отрицавших остальные иконописные изображения как вторичные, «рукотворные» «псевдоподобия»: «Акт фотографирования был и есть „нерукотворный“. Механическая фиксация света, в которой не участвует ни идеология, ни реальность. Фотография благодаря этой механистичности может служить прототипом буквальности мира без вмешательства человека. Мир, воспроизводящий себя как радикальную иллюзию, как чистый отпечаток, без подражания, без человеческого вмешательства…» [3].

Утверждения Бодрийяра, в которых он обращает внимание на самостоятельную выразительность фотографии, корреспондируются с концепцией У.Дж.Т. Митчелла, искусствоведа, вовлеченного в дискуссии вокруг проблематики «визуального поворота». Митчелл считает необходимым сместить акцент с аллегорического и семиотического толкования изображения, согласно которому образ диктует зрителю определенное прочтение, на его метафорическую и выразительную сторону: «Образы, несомненно, обладают некоторой властью, но они могут оказаться гораздо слабее, чем мы думаем. Наша задача — уточнить и усложнить свои представления о масштабе их власти и том, как она функционирует. Вот почему я задаю вопрос не о том, что картинки делают, а о том, чего они хотят, тем самым смещая акцент с власти на желание, с модели господствующей силы, которой необходимо противостоять, на модель подчиненного, которого стоит допросить или, лучше, которому стоит предоставить слово… Картинки не хотят, чтобы их интерпретировали, расшифровывали, боготворили, уничтожали, разоблачали или демистифицировали, и не хотят порабощать смотрящих» [8]. У.Дж.Т. Митчелл полагает, что изображение несводимо к языку, знаку, иначе изображение наделяется не свойственной ему властью манипулировать зрителем посредством дополнительного, коннотативного значения. На самом деле, изображения «не хотят, чтобы их низводили до „истории образов“ или возвышали до „истории искусства“, — они хотят, чтобы их воспринимали как сложные индивидуальности, имеющие множество субъектных позиций и идентичностей. Они хотели бы иметь дело с герменевтикой, которая бы вернулась к изначальному жесту иконологии Панофского, до того как он разработал свой метод интерпретации. Панофский говорил, что первое столкновение с картиной подобно встрече на улице со „знакомым“, который „приветствует меня, снимая шляпу“» [8].

На излишнюю перегрузку художественного образа интерпретационными и нарративными стратегиями, от социологических до фрейдистских, указывает и С. Сонтаг, используя близкий термину Бодрийяра «правдивость» термин «прозрачность». Под последним она понимает переориентирование художественной критики на анализ эмоциональной составляющей образа, а не отвлеченного значения образа, на эмпатию вместо объяснения [9]. Р. Краусс усматривает возможность освобождения от стереотипного толкования

Илл. 2. Пилсбери М. (*Pillsbury M.*). Открытие «Введения Марии во храм» Тициана / The unveiling of Titian's *Presentation of Mary.* 2012. Gallerie dell'Accademia

Илл. 3. Титаренко А. Город теней. 1994

в аналитике «бесформенного». Она отмечает, что категория «бесформенного» позволяет избежать интерпретационных штампов, связанных с модернистским пониманием содержания как единства формы (по К. Гринбергу и Г. Розенбергу). «Провозглашение формальной автономии в авангарде было одновременно провозглашением пути к полному раскрытию абстрактного смысла… Модернистская онтология требует от произведения искусства иметь начало и конец, а видимый беспорядок поглощается самим фактом существования формальных границ» [11, p. 26]. Постмодернистское бесформенное есть реакция на то, что Краусс называет модернистским «мифом», согласно которому авангардистский художественный проект порождает семантические «интерпретативные сети», направленные на упорядочение формы. Стратегия «бесформенного» призвана демистифицировать модернистский формализм и деконструировать формалистскую трактовку природы авангардной формы. В частности, Р. Краусс заимствует у Ж. Батая ряд терминов, например понятие «базового материализма», согласно которому можно снять оппозицию формы и материала.

Современное фотоискусство представляет широкий спектр приемов передачи «становления» и «событийности», а также преодоления иллюстративного клиширования как на уровне образности, так и на уровне интерпретации. К ним относятся: обращение к предметной среде, в которой трудно установить внутреннюю связность; использование расфокусировки узнаваемого визуального образа, порой образа именно модернистского генезиса; визуальное переструктурирование изобразительного прототипа для обнаружения в нем новых зрительных центров и «пунктов». *Все эти приемы в той или иной степени являются пространственной и темпоральной трансформацией исходной визуальной ситуации, растяжением, своеобразным анаморфозом зрительной формы, открывающим свободные от стереотипной интерпретации дополнения, пробелы, недоговоренности. Рефлексивные поиски в фотографии становятся не просто способом формального остранения, а целостным процессом реинтерпретации и выходом за пределы репрезентации и нарративности.*

Противопоставление сфокусированных и несфокусированных частей — характерная черта фоторабот современных авторов: М. Пилсбери, А. Титаренко, Ф. де Лассе, Л. Байе и др.

Илл. 4. Сугитомо Х. *(Sugimoto H.)*. Вилла Савой Ле Корбюзье / Villa Savoye (After Le Corbusier). 1998

Японский фотохудожник Х. Сугимото достигает эффекта остранения через расфокусировку образов знаковых архитектурных сооружений, например конструктивистской Виллы Савой Ле Корбюзье. Прием расфокусировки у Х. Сугитомо позволяет передать лишь примерные световые очертания предмета.

Имитируя фотографическое «размытие», художник Г. Рихтер подражает туманным, «смазанным» снимкам. Замедленное движение персонажей в видеоарте Б. Виолы своеобразно моделирует процесс размывания времени. Работа Г. Рихтера на тему «Благовещения» Тициана по замыслу очень напоминает известную видеоработу «Встреча» Б. Виолы по мотивам Я. Понтормо. Сходный прием «смазывания» и расфокусировки использует также фотограф Т. Руфф, работы которого напоминают снимки, сделанные из быстро движущегося автомобиля.

Черно-белые фотосерии изолированных индустриальных объектов Б. и Х. Бехер представляют их исключенными из объемного пространства и словно растворенными в тумане. Ж. Делёз рассматривал прием изоляции в качестве средства преодоления нарративности изображения: «Фигуративность (репрезентация) предполагает связь изображения с объектом, который оно призвано иллюстрировать; в то же время она предполагает связь изображений между собой в сложной системе… Между двумя фигурами неизменно вкрадывается, или стремится вкрасться, история, дабы оживить иллюстративный ансамбль. Поэтому изоляция — простейшее, необходимое, хотя и недостаточное средство, чтобы уйти от репрезентации, прекратить рассказ, помешать иллюстрации и освободить Фигуру — ограничиться фактом» [4, с. 22].

В жанре фотоимитаций живописных образов выстраивается рефлексивная дистанция по отношению к устоявшемуся сюжету и его традиционной интерпретации. Такие фотохудожники, как Э. Олаф, Дж. Уолл, объединение AES+F, предлагают неожиданные экскурсы в историю пластических искусств. Переструктурирование известного визуального сюжета выводит его за пределы привычного понимания, ставит зрителя перед парадоксальной визуальной ситуацией. Современная постановочная фотография уже не подражает живописи буквально, как ранний пикториализм XIX — начала XX века, она стремится сохранить собственную «фотогеничность» и выстраивает по отношению к живописной пластике особую ироническую и диалогическую дистанцию, заставляя заново удивиться уже неоднократно интерпретированным сюжетам, увидеть визуальную композицию заново. Фотографы допускают некоторый сдвиг по отношению к исходной композиции. Например, в некотором роде маньеристические фотомонтажи AES+F вновь заставляют задуматься о том, чем обеспечивается тектоника многофигурной композиции, когда в одном цифровом файле соединяют изображения, сделанные независимо друг от друга.

Фотоработы многих современных авторов реферируют к известным изображениям. Австрийской фотохудожнице И. Прадер удалось создать интересные фотографические «повторения» некоторых работ Г. Климта, своеобразно реинтерпретирующие декоративно-плоскостное построение работ художника. М. Ровнер переснимает электронный экран, использует телевизионную картинку как визуальный источник для фотографии. Ш. Ливайн переснимает (с намеренной потерей качества) признанные каноническими фотографии одного из мастеров предельно объективной «прямой» фотографии У. Эванса.

Илл. 5. Уолл Дж. (*Wall J.*). Молоко / Milk (After Mondrian). 1984

Известный канадский фотохудожник Дж. Уолл полагает, что в основе фотографии лежит двусмысленность, связанная с пересечением естественного натурализма отпечатка и работы воображения. Его фотоязык оказывается связан со сложной системой историко-культурных отсылок, с преодолением натурализма стереотипного взгляда на искусство. Экспериментируя и комбинируя изображения, Уолл предпринимает попытки переосмысления опыта живописи. Задача современной фотографии, по Уоллу, заключается в том, чтобы сочетать привычные, традиционные для искусства темы с «немедленным опытом» современной жизни («immediate experiences»), опытом восприятия неоднозначности, опытом, апеллирующим к воображению. Создавая реплики известных произведений, Уолл обращает внимание на вытесненные аспекты и ракурсы изображения. Уолл вступает в диалог и с классической живописью, и с импрессионизмом и авангардом, и со стереотипами массового сознания (ксенофобия, гендерная и социальная тематика), делая их источником размышлений о природе видимого, о парадоксах визуальности.

Многие фотографии Уолла выполнены в жанре аллюзии на работы известных живописцев и даже архитекторов: Хокусая — «Внезапный порыв ветра» (1993); П. де Хоха — «Вид из квартиры» (2005); авторов «Лаокоона» — Афинодора, Агесандра и Полидора — «Распутывая» (1994); Э. Мане — «Фотография с женской точки зрения» (1979); Л. М. ван дер Роэ — «Утренняя уборка» (1999); П. Мондриана — «Молоко» (1984).

В этой оригинальной и необычной работе сочетаются аллюзии на абстрактный экспрессионизм Дж. Поллока и геометризм П. Мондриана. Разлетающееся из пакета молоко контрастирует со статикой положения персонажа и ровными линиями кирпичной кладки. В эссе «Фотография и жидкостное сознание» [13, p. 231–232] Уолл выдвигает идею о противопоставлении неоднозначности («жидкостности», подвижности) фотоизображения по отношению к «сухой», стереотипной и поэтому симулятивной реальности. Разлетающееся в воздухе молоко на фоне стены служит также своеобразной аллегорией этого противопоставления. Обращение Уолла к рефлексивной фотографии — это не просто прием, а хорошо продуманный концептуальный подход, который он изложил в сборнике эссе и интервью.

Фоторабота Уолла «Фотография с женской точки зрения» (1979) инспирирована картиной Э. Мане «Бар в Фоли-Бержер». В картине Мане сочетаются разные ракурсы, большое значение имеют геометрические мотивы, что, кстати, по М. Фуко [10], сделало это произведение одним из ранних образцов модернистского мышления. В своем повторении Уолл исключает из изображения отражения персонажей, разворачивает сцену фронтально по отношению к зрителю, превращая последнего в участника визуальной ситуации, развивающейся в изображении: «Быть может, лишь по ту сторону канонической оппозиции видимого и прочитываемого возможен радикально мыслимый образ». (Подробно описываются различные аспекты неоднозначного опыта видения в работе Ж. Диди-Юберман. См. [5, с. 76].)

Построенная на диалоге с архитектурной формой фоторабота Уолла «Утренняя уборка, Фонд Миса ван дер Роэ, Барселона» (1999) касается различных проблем: строгости авангардистского замысла, точности воспроизведения, понятия естественности в модернизме.

Илл. 6. Уолл Дж. (*Wall J.*). Утренняя уборка / Morning Cleaning (After van der Rohe). 1999

Уолл намеренно взял не строго фронтальную точку для съемки, а слегка сместил, сдвинул объектив, приглушив утопические коннотации этого канонического сооружения архитектурного модернизма. Уолл показывает спонтанную выразительность естественного освещения на фоне строгой архитектурной геометрии.

Диалог с изобразительным искусством прошлого возможен, поскольку элементов бесформенного и неопределенного немало и в нем. Подобно Краусс, Уолл переосмысливает обобщенный модернистский взгляд на фигуративность: «Искусство прошлого, которое авангард определял как „органически целостное“, на мой взгляд, — это искусство не столь внутренне единое, оно полно хрупкого иллюзионизма, что отказываются признавать авангардисты. Я думаю, что искусство прошлого не достигает целостности, как полемически утверждают авангардистские теоретики… Трудно увидеть в работах Караваджо, Боттичелли или Дюрера ту законченность и целостность, о которой говорят авангардисты. Антитеза между авангардом и „музейным искусством“ менее выражена, чем авангардистам хотелось бы. Старая техника намного богаче и в ней больше нюансов и неоднозначностей, чем видится поначалу… Не существует полностью законченной, целостной работы, вне каких-то очень конкретных случаев… Начиная с 70-х годов я старался дистанцироваться от радикального авангардизма, стремился найти новые выразительные качества целого, впрочем, никоим образом не противясь идее, что все современное искусство должно экспериментировать, а не следовать стереотипным формулам» [14].

«Оммаж Луи Галле» (2012) Э. Олафа представляет собой высокопрофессиональную, но гипертрофированную в плане цветопередачи и детализации фотореплику известного живописного произведения (фоторабота выполнена по мотивам картины бельгийского художника Л. Галле «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна», 1851). Притом что Олаф стремится повторить общую композицию и световой строй исходного изображения, он не скрывает постановочный характер фотографической имитации, невольно наводящей на вопрос о целесообразности подобного рефлексивного жеста. «Оммаж Луи Галле» — яркое, в чем-то феерическое повторение ради самого повторения: цвета фотоэмульсии в отличие от живописных тонов выглядят чрезмерно глянцевыми и холодными, объемная расстановка актеров почему-то не прибавляет изображению пластической глубины, монументальность и торжественность, присущая живописной версии, не просматривается в фотографической композиции. Фотографическая имитация Олафа подчеркнуто детальна, визуально чрезвычайно «плотна», информационно избыточна. Зрительный эффект производит не только костюмированное воплощение исторически значимого сюжета, но и множество визуальных ассоциаций, связанных с этим фотографическим палимпсестом, парадоксальным наложением документальности на монументальность.

Преодоление постановочности в фотографии, внимание к воссозданию спонтанной выразительности материала также позволяет выявить *punctum* изображения. Исполняя заказ известной французской винодельческой фирмы, Олаф направляется в фирменные хранилища под Реймсом, где в известняковых каменоломнях запечатлевает шероховатую поверхность стен винных погребов: серия под общим названием «Свет» (2015). Сам автор так описывает, как менялся его замысел: «Я придумал концепцию, похожую на эстетику многих моих съемок: с кучей ассистентов и осветителей, моделями и разработанной сценографией… Но потом я оказался там и просто понял, что

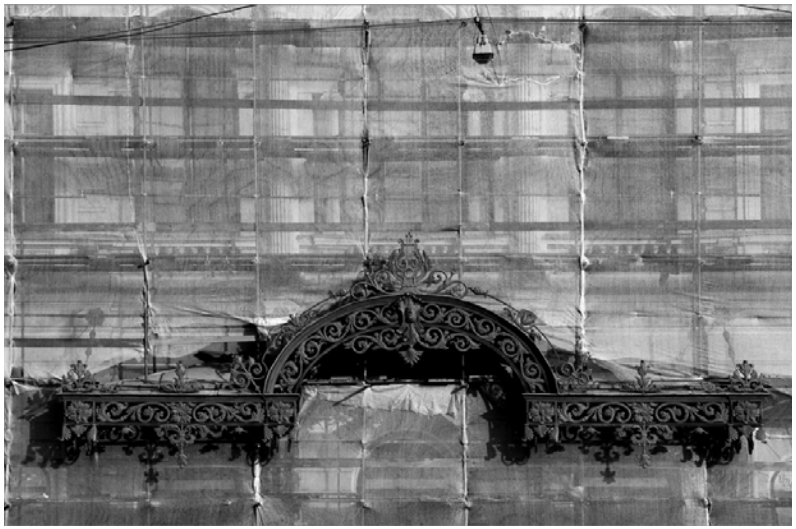
Илл. 7. Олаф Е. (*Olaf E.*). Свет / The Light. 2015

я чувствую дискомфорт, что все это совершенно неправильно и не подходит. Тогда я решил прогуляться по этим огромным территориям каменоломен, а это восемь километров подземного мира. Мне хватило и нескольких сотен метров, чтобы почувствовать ауру этого места. Я начал рассматривать стены, а они были вещью в себе — с наскальной живописью, плесенью, повреждениями от передвижения ящиков с бутылками зреющего шампанского. И я понял: вот дух этого места, не нужно никакой сценографии, ничего постановочного» [Цит. по: 7].

Олаф не упоминает слово «фактура», но с загадочным рельефом стен ассоциируется «дух места», который проступает при боковом контрастном освещении. Этот рельеф схватывается и глазом, и объективом непосредственно, световая структура образа обнаруживается интуитивно, вне заданных сюжетом рамок. Автор серии «Свет» полагает, что основная выразительность его снимков связана с резким контрастным переходом от темного к светлому. Происходит перевод рельефной, многослойной, трехмерной живописной текстуры на язык плоскостной фотографической гладкописи. Название серии Олафа «Свет» лаконично, сами работы свидетельствуют о том, что фотографа интересует непосредственное и интуитивное постижение

светотеневой фактуры. Олаф показывает, что и создание, и восприятие фотографического образа «настроены» на неопределенность и интерактивность. Фотография как отпечаток — лишь один из вариантов в ряду возможных фотографий. Априорно допускается, что мы видим один из вариантов экспозиции, но возможны и другие: более или менее проработанные, сфокусированные, световая структура фотоснимка словно бы «манипулирует» зрительским вниманием, направляет его. Так как не может быть «идеальной», совершенной фотографии, для ее экспонирования существеннее не внешнее нейтральное освещение, а заданные самим фотографом и таящиеся в снимке светотеневые пропорции. Автор находит замысловатую фактуру, играет со светом, выбирает различные режимы экспозиции, экспериментирует с контрастами, оттенками, то есть задает меру освещенности самой работой, а не проецирует «идеальное» освещение на фотографию извне. Зрителю предлагается пройти путем спонтанной реконструкции или опознания световой морфологии предметного мира. Завершение пластического образа, возникшего в значительной степени спонтанно, нахождение фигуративного целого становится делом не только фотографа, который инициирует эстетическое восприятие и пытается ухватить световые соотношения, но и зрителя. Сходный тип восприятия возникает при рассматривании работ, выполненных в технике фроттажа, разработанной М. Эрнстом. Суггестивные и загадочные образы серии «Свет» Олафа инициируют динамичное зрительское восприятие. Фотография транслирует изменчивость световой среды, фиксирует предметную среду в становлении. Двигаясь взглядом по изображению, зритель двигается внутри светового пространства отпечатка, предполагая, предвосхищая в разных его локусах разные степени проявленности. Неопределенности, вариативности освещения сопутствует незавершенность фигуративного замысла.

Петербургский фотограф Д. Харшак фиксирует своеобразный анаморфоз архитектурного фасада, возникающий при ремонте городских зданий и сооружений. Когда строения окружают лесами и контуры известного сооружения едва проступают за пленкой ремонтных конструкций, дома лишаются привычной «знаковости». Возможно, Харшак ориентируется в своей фотосерии «Город в лесах» на работы Кристо, «закутывавшего» знаменитые постройки в ткани (Рейхстаг, Пон-Нёф и др.). Неожиданное окружение архитектурной



Илл. 8. Харшак Дм. Из серии «Город в лесах». 2002

доминанты бесформенными строительными лесами никак не связано ни с внутренней структурой здания, ни с его историческим контекстом. Скрытые за ремонтными покровами, здания как бы временно отсутствуют, хотя и остаются на своем месте, исключаясь таким образом из стилистического контекста. Зритель видит только общую форму здания, создающую атмосферу некоего анонимного, вневременного присутствия.

Расплывчатые пейзажные фотографии отечественного мастера-пикториалиста Г. Колосова, использующего объективы с необычной расфокусировкой («монокль»), хороший пример работы с фактурой печати, пример анаморфоза в фотографии. За счет приемов диффузии и рассеивания зритель отвлекается от деталей-примет времени и попадает в некое мифологическое пространство.

Один из представителей постмодернистской фотографии, американский фотограф У. Эгглстон, особым образом интерпретировал стереотипные визуальные ситуации. Специфика его подхода состояла в том, что в то время, когда художественность в фотоискусстве ассоциировалась прежде всего с черно-белым монохромным изображением, он снимал в цвете самые малозначительные сюжеты провинциального

Илл. 9. Эгглстон У. (*Eggleston W.*). Без названия / Untitled. с. 1983–1986

быта. Монохромная стилистика в начале 60-х была общекультурным трендом. Работы Эгглстона создавались в то время, когда критерием художественного качества считались: техническое совершенство, композиционная завершенность, изящная форма. Эти признаки качества в течение долгого времени отшлифовывались в черно-белой фотографии, причем их применяли не только в художественной фотографии, этими критериями пользовались и фотожурналисты, и любители. Цветная фотография считалась в то время безвкусной, слишком прямолинейной, рекламной.

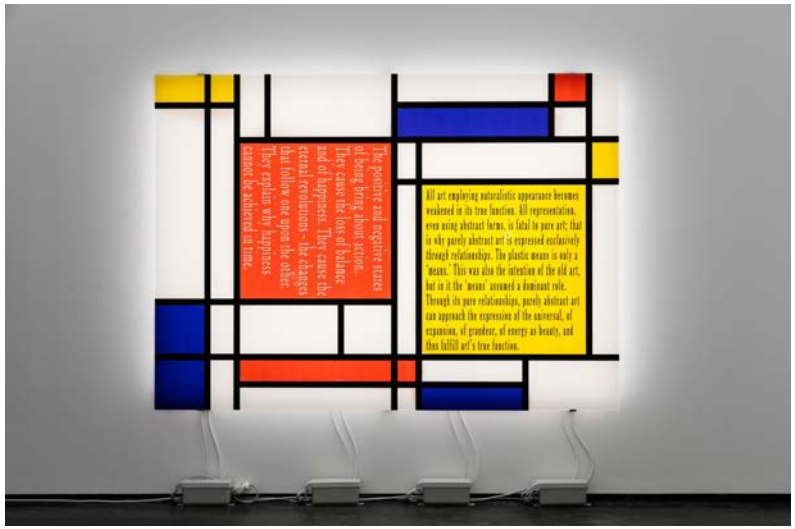
Работы Эгглстона преемственны к концепции фотографии Г. Виногранда. В 70-е годы Г. Виноград, подобно Бодрийяру, утверждает своеобразный принцип неподготовленной реальности, с которой должна иметь дело фотография: «Своими работами я не хочу что-то сказать… Я фотографирую для того, чтобы выяснить, как выглядят вещи, когда их фотографируют» [15]. В своих цветных сериях Эгглстон отходит от требований А. Картье-Брессона сочетать «решающий момент» с совершенством композиции, которая бы идеализировала момент, выделяла его из потока обыденности. Подчеркнуто неяркие цвета в работах Эгглстона, как правило, отражают прозаичность самих

Илл. 10. Гери Ф. (*Gehry F.*). Резиденция в Санта-Монике / Residence in Santa Monica. 1978

субъектов съемки. Отбросив классические требования композиции, Эгглстон документирует личные и непосредственные впечатления от окружающего мира. Предметы не помещаются в центр, а располагаются Эгглстоном по краю снимка, фрагментируются, что придает им дополнительную семантику. Эгглстон часто фотографирует под необычными ракурсами и углами: рядом со стеной, с уровня земли. Меланхолическим фотографиям Эгглстона присуща неожиданная и неотразимая лиричность и тревожность. Сам фотограф называл свой съемочный подход приемом «демократической камеры», которая не проводит иерархического различия между объектами съемки.

Парадоксальный антипластицизм современных фотографий можно сопоставить с нелинейными и ненарративными сооружениями П. Айзенмана или Ф. Гери. Ф. Джеймисон, вводя термин «оболочка» для описания способа реинтерпретации в деконструктивистской архитектуре, указывает этим на увеличение роли социальных коннотаций в современном зрительном опыте, но, с другой стороны, отмечает его парадоксальность и способность воплощать событийный опыт [12].

Обращение к приемам реинтерпретации является интегральной частью общего процесса самоопределения искусства и исследования



Илл. 11. Кошут Дж. (*Kosuth J.*). Мондриан, «Композиция № 12» / Mondrian's Work XII. 2016

границ художественного артефакта. И хотя термины «бесформенное», *punctum*, «событие» вряд ли возможно истолковывать с аналитических философских позиций в духе Дж. Кошута или С. Левитта, но на «семейное сходство» между фоторабо тами Дж. Уолла и концептуальными инсталляциями Дж. Кошута по мотивам Мондриана трудно не обратить внимание.

Многообразие практик современной фотографии позволяет ей стать значимой частью актуального теоретического и художественного процесса, исследующего границы репрезентации, роль материального носителя эстетического сообщения и способы интерпретации формы.

Список литературы:

1. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
2. *Бодрийяр Ж*. Радикальная экзотика // Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. С. 215–230.
3. *Бодрийяр Ж*. Violence Done to the Image / пер. Д. Орлова // Photographer.Ru. 2008. 27 октября. URL: https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm (дата обращения 24.02.2021).
4. *Делез Ж.* Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
5. *Диди-Юберман Ж*. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 296 с.
6. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
7. *Минакова А*. Да будет свет // The Art Newspaper Russia. 2016. № 42. Апрель. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/2959/ (дата обращения 24.02.2021).
8. *Митчел У.Дж.Т.* Чего на самом деле хотят картинки? / пер. Д. Потемкина // Художественный журнал. 2015. № 94. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60 (дата обращения 24.02.2021).
9. *Сонтаг С*. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem, 2014. 352 с.
10. *Фуко Ж.* Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 232 с.
11. *Bois Y-A., Krauss R.E*. Formless: A User's Guide. NY: Zone Books, 1997. 296 p.
12. *Jameson Fr*. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. 461 p.
13. *Wall J*. Photography and Liquid Intelligence // Jean-François Chevrier and James Lingwood, Un Autre Objectivité / Another Objectivity. Milan: Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques, Paris, and Prato: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 1989. Pp. 231–232.
14. *Wall J*. Selected Essays and Interviews / Interview by David Shapiro // Museomagazine. URL: http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL (дата обращения 24.02.2021).
15. *Weski Th*. The Tender-Cruel Camera // ASX. 2009. January, 31. URL: https://americansuburbx.com/2009/01/theory-william-eggleston-tender-cruel.html (дата обращения 24.02.2021).

References:

1. Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida. Commentary on the Photo]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)
2. Baudrillard J. Radikal'naya ekzotika [Radical Exotic]. Baudrillard J. *Prozrachnost' zla* [Transparency of Evil]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, pp. 215–230. (In Russ.)
3. Baudrillard J. *Violence Done to the Image*, transl. D. Orlov. *Photographer.Ru,* 2008, October, 27. Available at: https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
4. Deleuze G. *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniya* [Francis Bacon. The Logic of Sensation]. St. Petersburg, Machina Publ., 2011. 176 p. (In Russ.)
5. Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What We See, What Looks at Us]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 296 p. (In Russ.)
6. Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [Authenticity of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal Publ., 2003. 318 p. (In Russ.)
7. Minakova A. Da budet svet [Let There Be Light]. *The Art Newspaper Russia*, 2016, no. 42, April. Available at: http://www.theartnewspaper.ru/posts/2959/ (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
8. Mitchel U.Dzh.T. Chego na samom dele hotyat kartinki? [What Do Pictures Really Want], transl. D. Potemkin. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 2015, no. 94. Available at: http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60 (accessed 24.02.2021).
9. Sontag S. *Protiv interpretacii i drugie esse* [Against Interpretation and Other Essays]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2014. 352 p. (In Russ.)
10. Foucault J. *Zhivopis' Mane* [Painting by Manet]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2011. 232 p. (In Russ.)
11. Bois Y-A., Krauss R.E. *Formless: A User's Guide.* New York, Zone Books, 1997. 296 p.
12. Jameson Fr. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. 461 p.
13. Wall J. Photography and Liquid Intelligence. Jean-François Chevrier and James Lingwood, *Un Autre Objectivité / Another Objectivity.* Milan, Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques, Paris, and Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 1989, pp. 231–232.
14. Wall J. Selected Essays and Interviews, Interview by David Shapiro. *Museomagazine.* Available at: http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL (accessed 24.02.2021).
15. Weski Th. The Tender-Cruel Camera. *ASX,* 2009, January, 31. Available at: https://americansuburbx.com/2009/01/theory-william-eggleston-tender-cruel.html (accessed 24.02.2021).

УДК 72.011
ББК 85.110.5
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-60-87

Шарапов Иван Александрович
Доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, аспирант кафедры основ архитектурного проектирования, Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург; член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
isharapov4@gmail.com
Ключевые слова: архитектура, дискурс, орнамент, П. Айзенман, Г. Вельфлин, Витрувий, Пьер Гро, А. Лоос, Л. Салливан, Б. Чуми, А. Шмарзов.

Шарапов Иван Александрович

Дискурс орнамента в архитектуре XX века

Автор осуществляет обзор орнамента в архитектуре XX века, обозначая точки, формирующие осевые траектории развития орнаментальной формы в контексте архитектуры. В основе исследования — метод аналитической дескрипции позиций орнамента, извлеченных из практики и текстуального корпуса высказываний зодчих. Высказывания синтезируют дискурсивный диапазон орнамента в поле архитектуры. Корпус орнамента охватывает предметные аспекты жизни человека и присутствует в пространстве архитектурной среды. Традиционно местоположение орнаментальной формы связывается с искусством украшения, — таким образом, нормативно орнамент рассматривается как аддитивный, дополнительный в отношении сингулярности формы. Этот же принцип транслируется на архитектуру. Статья актуализирует проблему переопределения орнаментальной формы, маркируя точечные инверсии аддитивности орнаментального украшения в формообразующий аспект, участвующий в создании результатов архитектурной деятельности. Формообразующим принципом статьи является хронологическая последовательность из двадцати позиций, очерчивающих дискурс орнамента в контексте архитектуры XX века.

Sharapov Ivan A.
Associate Professor, Chair of the Composition and Art, Ural State University of Architecture and Arts, Postgraduate Student USUAA, Ekaterinburg; Member of Union of Artists of Russia / AIAP UNESCO
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
isharapov4@gmail.com
Keywords: architecture, discours, ornament, P. Eisenman, H. Wölfflin, Vitruvius, P. Gros, A. Loos, L.H. Sullivan, B. Tschumi, A. Schmarsow.

Sharapov Ivan A.

Discourse of Ornament in Twentieth-Century Architecture

The article provides an overview of the ornament in the architecture of the twentieth century, indicating the points that form the direction of the axial trajectories of the development of the ornamental form in the context of architecture. The research is based on the method of analytical description of ornament positions extracted from the the practice and textual corpus of architect's statements. Utterances synthesize the discursive range of ornament in the field of architecture. The body of the ornament covers the subject aspects of human life and is present in the spatial form of the architectural environment. Traditionally, the location of the ornamental form is associated with the art of decoration, so the standard ornament is considered as an additive, additional in relation to the singularity of the form. The same principle applies to architecture. This study actualizes the problem of redefining the ornamental form, marking point inversions of the additivity of ornamental decoration as a formative aspect involved in creating the results of architectural activity. The formative principle of the article is a chronological sequence of twenty positions outlining the discourse of ornament in the context of twentieth-century architecture.

Традиционно орнамент в архитектуре понимается в качестве украшения, для расширения и дефиниции которого обратимся к определению терминологического словаря, где «орнамент (от лат. ornamentum — украшение) — узор, *построенный* на *регулярном ритмическом чередовании* и *организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов*. *Орнамент служит* украшением *зданий, сооружений, предметов*» [3, с. 412]. В данном определении орнамента значимость представляет не результирующий факт «украшения», а ряд аспектов, определяющих основу, оси структуры и формообразование понятия, которые выделены курсивом в данном выше определении.

Проблему исследования орнамента в архитектуре создает ряд позиций.

Во-первых, нормативное представление об орнаментальной форме в корпусе архитектуры фиксирует трактат Витрувия, он же очерчивает фундаментальные границы и основополагающие принципы дисциплинарного поля классической архитектуры. Витрувий понимает орнамент как декор, который детализирует «систему ордера» [7, с. 73]. В базовые закономерности пропорционального порядка ордера интегрирована ритмическая основа членений и связей, образно соотнесенных с пропорциональным антропоморфным строем, где орнамент дополняет геометрию форм ордера и выполняет функцию детализации формы. С одной стороны, современные архитекторы и исследователи постулируют актуальность и значимость изучения классических традиций, поддерживая нормативное знание и в настоящее время. С другой стороны, этот же ряд исследователей-архитекторов — П. Айзенман[(1)], А.В. Долгов, А.Г. Раппапорт[(2)] — отмечают, что «архитектура находится под влиянием достижений информационно-технологического прогресса и все больше отдаляется от исследования первооснов, так и не достигнув глубокого понимания категорий, принципов и причин», лежащих в основе формообразования [10, с. 36].

(1) В работе 1988 года, посвященной концептуальному орнаменту гротеск, архитектор резюмирует в качестве фундаментальной дисциплинарной проблемы, стоящей перед архитектором и перед архитектурой XX века, вопрос отношений технологии/знания/архитектуры в аспекте преодоления знания. (Eisenman P. En terror firma: in trail of grotextes // Ratt Journal 2. 1988. P. 111–121.)

(2) В исследовании, посвященном историографии и континуальному диапазону архитектурной формы, А.Г. Раппапорт затрагивает зависимость формы от технической составляющей, но в то же время этот аспект является сущностным фактором архитектурного формообразования, где происходит синтез концепта, инженерии, формы в художественном и материальном аспектах в контексте формы и пространства. (Раппопорт А.Г., Сомов Г.Ю. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии / ВНИИ теории арх. и град. М.: Стройиздат, 1990. С. 19–21.)

Во-вторых, отказ архитектуры от орнамента в XX веке, исторический предел которого в архитектуре фиксирует эссе-манифест архитектора А. Лооса «Орнамент и преступление» 1908 года. Текст выражает программный отказ от орнамента и украшательства формы в архитектуре [19]. А. Лоос приравнивает использование орнамента в архитектуре к рудиментарной функции, вступающей в противоречие с аутентичной значимостью чистоты формы как таковой, приоритет которой есть суть архитектуры. Во второй половине XX века архитектор П. Айзенман, ссылаясь на витрувианскую триаду, резюмирует: «Суть архитектуры заключена в структуре, и это понятие является вещественным и концептуальным знаком архитектуры как дисциплины» [36, p. 566]. Системную связность «трех главных принципов» классической архитектуры можно позиционировать в качестве системного ряда, который спекулятивно реализует концепцию *абстрактного орнамента*. Триада Витрувия может быть соотнесена с условной графической эквиваленцией (■|▲|●), задача которой в виде ряда геометрических фигур-знаков обозначить одновременно наглядное разнообразие и системную взаимосвязь, где вертикальные разделители в качестве спекулятивного допущения[(3)]

(3) Спекулятивность (от лат. specio — взгляд) рассматривается в качестве синонимичного понятию «высказывание», ракурс или точка зрения допускают субъективное прочтение. Высказывания формируют «дискурс» настоящего исследования. Дискурсивный метод в своем основании суммирует понимание двух позиций:
1. Дискурс-анализ И. Новика (Новик И. «Понятия как рекуррентные элементы» дискурса: подход к истории концептуального в «археологии знания» Мишеля Фуко // Логос. 2019. Т. 29. № 2. С. 129).
2. Методологию в искусствоведении С.Ю. Штейна (Штейн С.Ю. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. 2017. № 4. Ч. 1. С. 32. URL: http://www.schtein.ru/ru/bibliography.php (дата обращения 23.10.2020)).
Но как отмечает М.А. Очеретина, понятие дискурса граничит/опирается непременно на нормы и знания дисциплинарного, которые очерчивают непреложную основу и «потому» лежат в основе развития . По факту, преобразование дисциплинарных оснований создает возможность дискурсивного выхода благодаря компрессии и синхронно обеспечивает диалогическую рекурсию за очерченные пределы дисциплинарного знания. (Очеретина М.А. Мелодраматический дискурс современного российского телевидения: структурно-коммуникативный аспект. Дисс. канд. филолог: 10.02.01. Екатеринбург, 2012. 294 с.)

могут перенимать функцию осей симметрии. В процессе построения аналогий орнаментальной формы также задействован концептуальный инструментарий архитектуры — бинарные оппозиции, где дефиниция системы Витрувия элементаризирована и представлена в границах система / разнообразие. Приведенные аналогии концептуально соотнесены с орнаментальными построениями.

В-третьих, для понимания значения орнамента привлекается исследование П. Гро, позволяющее уточнить аутентичные позиции орнамента в контексте классической культуры. П. Гро исследует проблему перевода значений орнамента Витрувием и выявляет в античном труде аспект гаплологии [37, p. 130–131]. Причина сложности перевода значений орнамента с греческого языка в латинскую культуру обусловлена невозможностью полноценной эквиваленции. Кратко греческую основу можно изложить следующим образом: «формула эллинистического космоса» регулирует порядок мироустройства и его многообразия, в том числе и основополагающие аспекты осевой координации формы, такие как вертикаль / горизонталь и другие направленности и закономерности предметного и пространственного порядков, а также их конструктивной связности и необходимой завершенности в аспекте детализации формы [39, p. 142]. Греческий континуум значений орнамента был отсечен процедурой перевода и универсальностью латинского языка, проявленной в способах организации пространства[4]. Сегодня факт орнамента-украшения есть последствие витрувианского перевода, который определяет и нормирует орнамент как украшение.
Три отмеченные позиции проблематизируют орнамент и создают основу, на которой базируется вектор исследования и пересмотра сущностных позиций орнамента в архитектуре.

Целесообразно начать обзор орнаментальной формы в архитектуре с последнего десятилетия XIX века, когда орнамент еще обязательный и неотъемлемый компонент состава архитектурной формы.

(4) М. Косс отмечает этимологическую связь понятий орнамента и космоса, ссылаясь на поэтику Аристотеля, где орнамент входит в восемь основных формообразующих концептов «Поэтики». (Koss M. Momentous ornament. Conceptions of ornament in the writings of Wölfflin, Riegl and Warburg. 2018. P. 1. URL: https://www.academia.edu/996191/Momentous_Ornament (дата обращения 10.11.2020)).

1. Стадию органической связи орнамента и архитектуры отражает текст архитектора Л.-Г. Салливана «Орнамент в архитектуре» [48]. В статье архитектор «последовательно и органично» выстраивает поливалентную структуру связей орнамента и сфер жизни человека [47, p. 8]. Именно качества *последовательности и органичности*, по мнению современного архитектора Ф. Муссави, продуцируют орнамент в архитектуре. Салливан ссылается на естественно-научную основу, связывая орнамент и архитектуру, резюмируя их диалогическую связь в качестве природной, генетической.

С другой стороны, эссе Л.-Г. Салливана содержит фрагмент описания отказа архитектуры от орнамента [48]. Эта идея позже получит развитие в тексте «Орнамент и преступление» А. Лооса. Салливан убеждает, что орнамент — органическая структура, служащая «моделью для системы метафизики»[5], на основе которой осуществляется целостность, связь компонентов формообразования в архитектурном проектировании [31, с. 20]. Текст Л.-Г. Салливана одновременно обладает классической ясностью, идеалистической витальностью и включает авангардное противоречие в виде допущения / отказа от орнамента. Связь и противоречие выступают аналогией, преддверием концептуального дискурса и полемики вокруг орнамента в XX столетии.

2. Содержательный интерес представляет стенограмма лекции А. Шмарзова «О сути архитектонического творчества», прочитанная им в ноябре 1893 года при вступлении в должность профессора истории искусств. Текст обладает выраженной концептуальностью и представляется актуальным для архитектуры. Утверждая это, автор разделяет позицию отечественных исследователей С.С. Ванеяна и И.А. Добрициной [9, с. 112]. Цитирование и ссылки на концепт А. Шмарзова минимально представлены в пространстве отечественной науки. Тем не менее «концептуальные» положения, изложенные в тексте, значимы для обзора орнамента в архитектуре [4, с. 246]. Тема орнамента затрагивается А. Шмарзовым опосредованно, через при-

(5) Современный философ Юк Хуэй в ретроспективном анализе органического модуса, ссылаясь на Канта, утверждает о целостности природной связи цели и средства, обобщая их в модель метафизического порядка. (См.: Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: V-A-C Press, 2020. С. 20.)

зму «феноменологии телесности» [4, с. 247–248]. Оси и формальные закономерности телесного опредмечиваются и «раскрываются вовне в конструировании мира» именно в архитектурной форме и пространстве [4, с. 269]. Важным представляется замечание С. Ванеяна о связи «метафизического» порядка между искусством и архитектурой в концепте Шмарзова, для которого формально-пространственные конструкты есть природная, основополагающая «метафизическая» инклюзия [4, с. 269]. Оси и закономерности построения формы артикулированы в ключевых понятиях, «исходящих из недр» орнаментальной формы, — «повторность» и «системность», посредством которых «кристаллизуются» очертания концепта орнамента в архитектуре [4, с. 252, 269]. Система из отмеченных аспектов формирует «дискурс-рывок навстречу архитектуре как таковой» [4, с. 272].

3. В 1908 году А. Лоос публикует эссе «Орнамент и преступление», где орнамент заявлен как культурный пережиток и рудимент современного человечества. Зодчий настаивает на сознательном отказе от украшений в архитектуре и предметной среде, заявляя: «эволюция культуры равнозначна удалению орнамента с предметов обихода» [19, с. 34]. Но фактически «исключение орнамента не являлось отказом от орнамента как такового» [11, с. 176]. Идея отказа от орнамента принадлежит американскому архитектору Л. Салливану [48]. Очевидно, идея была извлечена Лоосом из американского контекста и привезена им в Европу. Лоос также находился под идеологическим влиянием архитектуры Л. Салливана. Это подтверждают документальные источники в виде корреспонденции между архитекторами до первой половины 1920-х годов [46, p. 11–12]. По мнению Лооса, «орнамент обесценивает» сущность формы [19, с. 44]. Особенно это касается архитектуры. Необходимо также отметить в качестве общей черты текстов Лооса и Салливана фундаментальную эмотивность — *подвижность*[(6)], которая, вероятно, повлияла на проблему формирования

(6) Подвижность текста определена в качестве отличительной и основополагающей черты, маркирующей текстовую эмотивность, которая интенционально преодолевает нормативность высказывания. (См. подробнее: Панченко Н.Н., Штеба А.А. Эмотивная лингвоэкология в современном коммуникативном пространстве / Науч. ред. Панченко Н.Н., Волкова Я.А., Штеба А.А., Коробкина Н.И. Волгоград: изд. ВГСПУ «Перемена», 2013. С. 5.)

концептов и манифестов корпуса архитектуры XX века. Текст Лооса и сегодня не утратил актуальности для дискуссий.

4. В 1914 году проблема орнамента в архитектуре поднимается в публичных выступлениях бельгийского архитектора Анри ван де Вельде на конференции Werkbund в Кёльне. Орнамент впервые рассматривается в качестве «абстрактной орнаментики» [34, с. 158]. Орнамент в персональной эстетической теории де Вельде обладает самостоятельной прагматикой, встроенной в синтез искусства и архитектуры. Неопубликованная рукопись архитектора Manuscript on Ornament 1914 года исследует генезис орнамента и его формообразующие аспекты в контексте нового дискурса «очищенной формы архитектуры от бремени эклектической материальности» [38, p. 119]. Де Вельде выдвинул орнамент в качестве органической и абстрагированной связи между человеком и его продуктивной деятельностью, «доказывая его абстрактную аксиологию в широком смысле», как проявление «внешне выразительной игры сил», где «форма накапливает энергию и являет тем самым свое неизменное постоянство» [38, p. 119, 134].

Также де Вельде связывает происхождение орнамента с ритуалами «оживления поверхности», где «линия является тайной жизненной силой». Архитектор сравнивает орнамент с «движениями танца, где линия и пятна завладевают пространством» и развивают диалог со зрителем через «построение континуальных, абстрактных структур, являя синтез органической формы в игре контурных и структурных линий архитектуры» [38, p. 132–133]. В структуре процесса возникает ритуал-явление, где артикуляции движений повторяются. Форма — следствие, порожденное функциональным очертанием пространства — «порядком ритуала», который продуцирует вариативную механику форм через орнаментальный повтор [21, с. 236]. Геометрическая систематизация — одно из условий проявленности формы в архитектуре. Это утверждают и оси формы, которые порождают орнаментальные взаимосвязи между компонентами формы. Как отмечает Н.И. Смолина, в структуре «бинарных оппозиций (левое — правое, верх — низ, снаружи — внутри), в трех- и четырех- частных» и т. п. координатных структурах интегрирована основа ритуальной деятельности, соотносимой с орнаментальным членением, разметкой формы как одного

из способов упорядочивания окружающей действительности [28, с. 88]. Таким образом, мироздание пронизывают оси архетипических орнаментальных построений.

5. Знаковым явлением структурного обобщения искусства и архитектуры для XX века является труд Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств». «Открытие обобщенных закономерностей эволюции художественной формы приведены к ясной и логической системе и состоят из пяти пар категорий формы» [16, с. 17]. В основе противопоставления и системного суммирования элементов просматривается аналогия орнамента. Парные понятия системы Г. Вёльфлина аналогичны по механике и устройству концептуальному инструментарию архитектурного проектирования — «бинарным оппозициям» [44, p. 5].

В основу бинарных оппозиций имплицирован орнаментальный ритм дуальной структуры, охватывающий как координаты — противопоставления, так и диапазон промежуточных вариаций. Суммарно пары и диапазон позволяют утвердительно интерпретировать бинарную оппозицию как факт концептуального *абстрактного орнамента*. Эта гипотеза проверяема через обратную связь оппозиции и многообразия материала, которую приводит Г. Вёльфлин для примера внутри каждой главы, воплощает системную вариативность диапазона «разнообразия»[7], раскрывающую парные понятия системы. Применительно к архитектуре *разнообразие и организованность*

[7] Брайан Ино. Создание и организация разнообразия в искусстве. «Разнообразие системы — это совокупность всех ее возможных состояний и моделей поведения. Все органические системы вероятностны (допускают абстрактную вариативность), все они проявляют разнообразие; гибкость того или иного организма (его способность к адаптации) напрямую зависит от того, насколько разнообразным он может быть. Эволюционная адаптация становится результатом наложения данного вероятностного процесса на вызовы окружающей среды. Формируя спектр возможных результатов, эволюция тем самым готовится к спектру возможных сценариев будущего» [13, с. 626]. В этом определении просматривается аналогия описания абстрактного орнамента. Под сценариями можно подразумевать проективные подходы, состав контекстов, прагматику архитектуры, перекрестные связи которых продуцируют вариативность формы и формообразования и, как следствие, орнаментальных построений в рамках задействованных форм. (См.: Генеральная репетиция. Представление в трех актах с участием художественных работ из трех коллекций. М.: V-A-C Press, 2019. С. 626.)

выведены Г. Сомовым в качестве «особых свойств визуального слоя архитектуры, во многом основываются на морфологии. В то же время, *разнообразие и организованность* визуального уровня приобретают при формообразовании самостоятельное значение» [25, с. 223]. Проецируя описанный подход на систему Г. Вёльфлина, сошлемся на общенаучные представления: «В основе разнообразия лежат различия, а в основе организованности — тождества. Но различия и тождества не существуют сами по себе, а только во взаимосвязи, которая наиболее полно отражается в понятии *„определенность“*», — что сопоставимо с понятием системы открытого или закрытого порядков [25, с. 223].

6. В 1923 году архитектор-конструктивист М. Гинзбург публикует книгу «Ритм в архитектуре» [8]. Идеологические основания и прагматика направления исключают орнамент в пользу чистой формы, приоритета ее конструктивных оснований. Эти основания и составляют дискурс книги М. Гинзбурга. Архитектор разбирает устройство формы в архитектуре, но фактически в описаниях и анализе конструктивных оснований формы привлекает категории орнаментального. Приведем для примера некоторые из них: «*повторность* движения, *повторность* статического ритма, *чередование* линий движения… в *горизонтальном и вертикальном направлении*… или …*симметрия пространственной формы* являются признаками *ритмических закономерностей*». Таким образом, обобщая теорию М. Гинзбурга, можно резюмировать, что родовые признаки формы обусловлены и сопряжены с феноменом орнаментального устройства [8, с. 21–22].

7. В 1927 году З. Кракауэр публикует эссе «Орнамент массы», текст парадоксально соединяют аспекты геометрии авангарда и режиссуры сюрреализма: «Свойства плоскости, линии знаменуют приближение конца. Мелькает красная тряпка, шпага рисует сужающиеся круги. Сила орнаментов повергает быка в дрожь. Только что обвивавшие его кольцами дыма, они кое-где попадают в цель, грозно сжимаются, давят все сильнее, чтобы он сгинул в тенетах» [17, с. 9–10]. Кракауэр известен как социолог и киновед, но почти неизвестно, что он работал архитектором и защитил степень доктора инженерных наук по направлению конструкции в архитектуре [17, с. 235]. Факты биогра-

фии З. Кракауэра создают основание для построения взаимосвязей архитектуры и орнамента. «Орнамент производит форму из своего внутреннего порядка и парадоксально создает прецедент коммуникации формы», но его термины в силу включенности в массовость абстрагируются от привычных и нормативных значений геометрии, «остаются устойчивыми во времени» формами, одновременно абстрактными, считываемыми и узнаваемыми [47, p. 7]. Кракауэр вкрапляет в текст аспект *абстрактного;* абстрактное, по Кракауэру, охватывает природное и искусственное, «процесс абстрагирования природообусловлен» и конвенционально содержит в своей основе двусмысленность [17, с. 46–47]. «Орнамент состоит из фрагментов некогда единого комплекса», извлекаемых из «пышной органичности природы», где процедура изъятия / абстрагирования имеет причиной «некий мифологический культ, накинувший на себя абстрактные одежды» [17, с. 48]. «Орнамент есть самоцель», «напоминает аэрофотосъемку ландшафтов и городов, не выдающую внутреннего содержания объектов, но как бы налагаемую поверх него» [17, с. 42–43]. Цитаты намечают буквальный разрыв содержательного и формального. Но орнамент не является внешним явлением, так же как оси формы маркируют направленность, протяженность, соединения. Орнамент порожден феноменом формы: «сущность орнамента вырастает непосредственно из самой материи», — констатирует архитектор Ф. Муссави, помещая тезис Кракауэра в контекст собственных исследований орнамента в архитектуре XX века [47, p. 7].

8. Органическая архитектура срощена с орнаментом благодаря Л. Салливану, а его ученик, архитектор Ф.-Л. Райт, преобразовал основу в качественно новое явление. Основой «органического формообразования» для Райта становятся «внутренние» оси основания формы. «Орнамент — благодать или гибель архитектуры, в последние 500 лет был аппликацией», — отмечает архитектор [24, с. 244]. Райт противопоставляет традицию орнаментального декора индивидуальному концепту «интегрального орнамента» и проводит сравнение орнамента с «цветением дерева», «поэзией», орнамент «раскрывает, акцентирует характер структуры» [12, с. 177]. Райт обобщает идею Салливана «форма следует функции» и отмечает, что «форма и функция едины» [24, с. 227]. Формальный состав природного контекста Райт понимает как диапазон различных форм, которые составляют единство в своем разнообразии [24, с. 229].

9. В 1920–1930-х годах архитектор А. Лоос разработал формообразующую систему Raumplan, осевыми принципами которой являются свободная структура пространства и диапазон разнообразия форм в организации строения. Наиболее полно концепт А. Лооса реализован в проекте виллы Мюллера. Принципиальным разграничением в проектной практике А. Лооса является бинарная оппозиция масштаба фасада и внутреннего пространства. Это различие реализуется в абстрагированном виде через противопоставление внешнее / внутреннее [1, с. 192]. В бинарной оппозиции контраст и простота, выраженные в геометрии внешней формы, внутренней сложности и органике интерьера. В основе интерьерных концептов Лооса — позиции ритмически организованной формы, протяженные полосы, оси симметрии, ритм механики «зеркальных узоров», орнамент замещен естественным узором текстуры натуральных материалов мрамора и редких пород древесины [34, с. 104–105].

10. Архитектура Ле Корбюзье имеет выраженную специфику формы, этому предшествует глубокое изучение традиций архитектуры. Приведем пример текста, описания диаграммы, где внимание фиксируется на закономерностях, предшествующих построению архитектурной формы: «Горизонталь или вертикаль, резкая ломаная линия или мягкая волнообразная, круг или квадрат с обозначенным центром, — вот что глубоко воздействует, характеризует творчество и определяет впечатление. Ощущение ритма, разнообразия или монотонности, связности или бессвязности, приятное удивление или разочарование, радостная внезапность света или холод мрака, чувство покоя от освещенной комнаты или тревога от полутемной, восторг или уныние, — вот результаты того, что я нарисовал, вот что воздействует на нашу восприимчивость, ряд впечатлений, от которых никому не дано уклониться» [12, с. 223]. Текст задействует диапазон разнообразия, который является ключом восприятия абстрагированных форм в архитектуре. Диаграмма в архитектуре реализует медиальный паттерн «способов порождения и производства архитектуры», она же «способ смотреть на мир» [2, с. 27]. Таким образом, Ле Корбюзье выстраивает

диапазон и орнамент, исходя из «фундаментальных универсалий» формы [28, с. 163]. Подход Ле Корбюзье отсылает к идее игры, которая является одним из ключевых положений метода формообразования. Характеризуя городскую структуру, Ле Корбюзье отмечает: «Мой город начертан по правильному шахматному расположению улиц» [18, с. 45]. Цитаты Ле Корбюзье маркируют понимание алгоритмической основы формообразования. В первом примере формально-ритмические закономерности учитывают диапазон разнообразия, формируют абстрактную, ритмическую орнаментальную основу. Второй пример основывается на регулярном ритме, системе модульного повтора квадрата, и отсылает к нереализованной идее «план Вуазен».

11. Людвиг Мис ван дер Роэ, один из архитекторов зрелого модернизма, дал определение: «Строительное искусство начинается там, где тщательно складывают два кирпича» [14, с. 11]. «Традиция кирпичной кладки связана буквально и опосредованно с понятием *уклад*, имеет глубокую, корневую связь с античной традицией, порядком и орнаментальной структурой. В этой традиционной конструкции проявлен факт материальной формы, ее ритмического устройства, которое представляет своего рода орнамент, заключенный в повторности, зримой структуры прагматического паттерна» [32]. Концептуальный анализ метода ван дер Роэ, проведенный архитектором П. Айзенманом, фокусирует внимание как на концепте абстрактных орнаментальных формальных решеток, так и на орнаменте ритма цезур в архитектуре. Айзенман отмечает, что для ван дер Роэ «пол и крыша концептуально эквивалентные единицы» [1, с. 53]. В концепте эквиваленции просматривается имплицитная ось симметрии, зеркальное тождество, симметрийное сходство. Здесь также может быть усмотрена спекулятивная интеграция орнамента в архитектуру модернизма. Модернизм пролонгировал действие манифеста А. Лооса, но формальная идеология направленности модернизма по факту развивает греческий аспект размерности и необходимой завершенности формы, которые характеризуют феномен орнамента. В проницательном анализе П. Айзенман констатирует: «Архитекторы модернизма вытесняют декор, но он снова возникает в артикуляции, в деталировке. Иначе говоря, у нас нет декора, но есть деталировка» [2, с. 89]. Детали действительно производят эффект орнамента относительно крупной формы и конструктива. Таким образом, орнамент присутствует в размерном ритме формы в архитектуры.

12. Американский архитектор Л.-И. Канн фокусирует внимание на том, что «стоит разграничить понятие структуры и ее элементов, которые сами по себе не связаны, поэтому соединение является началом орнамента» [43, p. 43]. В итоге архитектор концептуализирует константу: «Орнамент — это соединение» [43, p. 43]. Через высказывания Л.-И. Канна орнамент обретает принципиальную и фундаментальную значимость. Указывая на факт *соединения,* архитектор делает орнамент легитимной основой устройства формы в архитектуре. Форма есть результат повторного *орнаментального* соединения простейших элементов. Схожий дискурс орнаментального устройства формы развивал и М. Гинзбург в аналитических разборах закономерностей устройства формы [8, с. 22].

13. Архитектор постмодернизма Р. Вентури известен пропозиционным высказыванием в адрес Миса ван дер Роэ: «Меньше значит скучно». Посредством текстуальной инверсии высказывания ван дер Роэ, Вентури утверждает возвращение орнаментального и даже декоративного в пространство архитектуры. Опыт понимания архитектурной формы Вентури выразил в двух понятиях: «утка и декорированный сарай» [1, p. 133]. Необходимо расшифровать эти образы. «Утка» — сложная, скульптурная либо буквально воплощенная форма в строении, а термин «декорированный сарай» — геометрия классического «здания-коробки», которая обычно декорируется фасадом и деталями, функция которых определять назначение здания [1, с. 133]. Через эту «профессиональную» терминологию «уток и сараев» Вентури маркирует визуально типологию архитектуры, детерминируя ее в границах *клише*[(8)]. Клише создает механику повтора, что позволяет интерпретировать «гибридную» схематизацию типологии в качестве

(8) В диалоге Р. Колхаса и П. Айзенмана присутствует процессуальный фрагмент аналитического определения дисциплины, где лидеры деконструктивизма констатируют: «Архитектура сопротивляется переосмыслению и твердо держится за свои убеждения. И неважно, сколько вокруг проявлений этой архитектурной веры, и все стандартные — вот что самое поразительное». (Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика. М.: Strelka Press, 2017. С. 44.)

орнаментальной [12, с. 543]. Декор и орнамент просматриваются в выражении «богатство значений», привлекая которые, Р. Вентури развивает декоративную поливалентность формы в архитектуре [12, с. 543]. В устройстве формы пространства архитектуры Р. Вентури выделяет «многоплановость значений и комбинаций фокусных точек: ее пространства и ее элементы воспринимаются и работают в нескольких направлениях одновременно» [12, с. 543]. Современные архитекторы П. Айзенман и Р. Колхас отмечают заслугу Вентури перед архитектурой XX века в возвращении ей «коммуникабельности» [2, с. 96]. Понятие коммуникабельности может быть элементаризировано в категорию связь / соединение (подробнее см. № 12).

В прагматике архитектуры Р. Вентури критически пересматривает как классический вектор обращения с формой, так и предшествующую направленность модернизма, выстраивая собственное понимание формообразования, учитывая архетипы, переводит ее в регистр «знака» [6, с. 30, 37]. «Перекресток стал клеверным листом», — Р. Вентури ассоциативно соединяет описание геометрии и жизненную предметность, отсылая воображение к конкретике природной формы [6, с. 29]. Вентури возвращает орнаментальное и декоративное начало, привносящее разнообразие, юмор, противопоставляя жизненность формы абстрактной, скучной и стерильной чистоте формы в архитектуре, которую отстаивали А. Лоос и Мис ван дер Роэ в абстрагированном универсуме порядка. Вентури противопоставляет свое понимание порядка методу архитектуры модернизма «меньше значит больше»[9] в высказывании: «Одновременное восприятие многоступенчатости уровней вызывает сомнения и колебания, которые делают восприятие более живым» [12, с. 548].

14. Архитектура XX века документирует полифонию практик, теорий, творческих концептов и высказываний. В 1968 году Х. Холляйн публикует манифест «Все есть архитектура» [41, p. 2]. Текст создает визуальный / культурный повтор, абстрактный орнамент — паттерн,

(9) Оригинальное высказывание Миса ван дер Роэ: «Less is more» — выражение извлечено архитектором из поэтического контекста произведения Р. Браунинга Andrea del Sarto 1855 года, фраза является основным формообразующим тезисом и парадигмальной идеологемой архитектуры интернационального модернизма.

где тексты постоянно создаются, возобновляются, копируются, переписываются, переводятся, а также интерпретируются после их написания и представляют диалогический абстрактно-симметрийный архив в пространстве. Эту гипотезу иллюстрирует факт публикации архитектурного манифеста Х. Холляйна. Текст документирует «парадигмальный сдвиг» и трансформацию способов понимания архитектурной формы, но развивает и сохраняет идею концептуальной связности и разнонаправленных функциональных возможностей формы [1, с. 131]. Типологически этот факт абстрагирует форму в архитектуре и закономерно обобщает структуру орнамента. Преобразование архитектурной формы и идеи орнамента обуславливает последовательную трансформацию орнамента в абстрактный паттерн-диаграмму и интегрирует его в гипертекст культуры.

Фактически текст / книга создают два различных повтора: во-первых, предметный повтор реализуется через тираж, во-вторых, пространственный повтор — через локализацию. Таким образом, через повтор реализуется основное условие орнаментальной формы. Манифест Х. Холляйна — результат компрессии знаний и технологического развития общества и архитектуры, аналогичное обобщение принадлежит и современному архитектору Р. Колхасу: «Архитектура — поразительно древнее занятие, область которого, законы и интересы которого в отдельных случаях существуют более четырех тысяч лет. Мы же сегодня живем в такой момент, когда предметом архитектуры становится, можно сказать, весь мир» [2, с. 23].

15. В предисловии книги «Архитектура города» архитектор А. Росси упоминает об аспекте «повторности прочтения», сращивая его с процессом проектирования в архитектуре. Эти процессы характеризует ряд факторов: цикличность, повтор, познание, определение, создание; повторные циркуляции сообщают о рекурсии, которая реализуется в соединениях линейных и радиальных циклов, оси и конфигурации форм, создающих также концептуальный паттерн[10].

(10) Подробней о внутренней динамике соединения органического, механического, витальности, синтетический повтор которых реализует концептуальный орнамент, см.: Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: V-A-C Press, 2020. С. 21.

Также Росси задействует пример орнамента из рассказа Г. Джеймса: «значение архитектуры города, как узор на ковре, контур ясен, но каждый видит его по-своему, или, чем он яснее, тем он более открыт для сложной эволюции» [26, с. 8, 35]. Росси синхронизирует конкретность геометрии формы, обобщает функциональный спектр в вариативную событийность, где существует абстрактное допущение, интегрированное в орнаментальные формы и «факты городской среды» [26, с. 36].

Возвращаясь к идее рекурсии, сопоставляя чертеж и факты архитектуры А. Росси, П. Айзенман утверждает, «что связь между чертежом и построенной формой рекурсивна», — это становится очевидным именно в мере условности реализованной формы, которая близка к проективности чертежа [1, с. 192].

Постмодернизм трансформируется в деконструктивизм, в котором кристаллизуется парадокс орнамента. Архитекторы и идеологи направления деконструкции П. Айзенман, Б. Чуми, Р. Колхас интегрируют в практику архитектуры аспекты орнаментальной формы.

16. Орнамент присутствует в виде «формальной дисциплины модульной решетки и манипуляции с ее геометрией», решетка представляет аутентичную и вариативную основу в проектировании для П. Айзенмана [2, с. 89]. По Айзенману, модульная сетка / решетка отсылает к линейному регуляру гиподамовой системы, ритму шотландской клетки. Многократный повтор и пересечение линий / осей образуют простейший вид орнамента — решетку. Решетка — «один из главных способов организации узора» [35, p. 184]. Характеризуя форму решетки, учитель П. Айзенмана К. Роу отмечает ее «агрессивно-нейтральную разбивку», указывая тем самым на исходную амбивалентность ее значений [27, с. 125].

П. Айзенман через проектную интеграцию квадрата пытается «найти формальный порядок» и закономерно утвердить вездесущие «планиметрические доказательства квадратности» [2, с. 165]. Помимо орнамента квадрата и решетки теория практики П. Айзенмана реализует орнамент в качестве концептуального представления, имплицитно мерцающего концепта «гротеск» [32].

П. Айзенман концептуально пересматривает дисциплинарные основания архитектуры через направленное выявление внутренней / собственной «специфики языка архитектуры» [28, с. 163]. Архитектор соединяет игру в шахматы, где устройство доски орнаментально организует ритм квадратного модуля, и дополняет его формальной дисциплиной. На этих основаниях

П. Айзенман транспонирует концепт архитектурного творчества в «элитарный рафинированный эстетизм», «геометрическую абстрактную игру», что симметрична *абстрактному орнаменту* [28, с. 163].

17. Швейцарский архитектор Б. Чуми в проекте парка Ла Виллет, Париж, концептуализирует орнамент. Во-первых, архитектор регулятивно размечает площадь парка модульной сеткой, которая создает осевой регуляр, модуль- орнамент-разметку, основу проекта. Во-вторых, пластика линий парка Ла Виллет содержит симметрийные диалоги и пластические нарративы, обладающие рядом позиций:

1. Силуэт променада парка включает ссылку на теоретическое высказывание американского архитектора Ф. Олмстеда касательно идеалистического архетипа-модели парка английского города Биркенхед, линии референциально содержат *абстрактную симметрию*, сходство между планами парков [49, p. 9].
2. Состав концепта структуры проекта парка включает три слоя. Кодификация уровней осуществляется посредством базовых формальных элементов точки / линии / плоскости. Сумма элементов отсылает к книге В. Кандинского [15].
3. Основные геометрические фигуры плана создают паттерн — референс традиций формы эстетики русского авангарда и Баухауса.
4. Пластика линий озеленения променадов отсылает к схемам «волнообразия» В. Кандинского [15, с. 142–144].
5. Концепт павильонов-точек парка Ла Виллет, расположенных на осях линейного слоя, референциально вбирает симметрию формы «точек-схем» В. Кандинского. Павильоны опосредованно симметричны динамическому концепту павильона СССР архитектора-конструктивиста К. Мельникова, представленному на всемирной выставке в Париже в 1925 году [15, с. 81–82].

В-третьих, Б. Чуми использует сложную проектную стратегию развития проекта Ла Виллет, включая факт публикации концептуальных

положений проекта в форме книги в процесс строительства парка [15]. Чуми создает синтезированное, концептуальное пространство, индексируя / упорядочивая / абстрагируя / создавая континуальность *абстрактного орнамента* как в европейской культуре, так и в реальном континууме парижского парка.

18. Голландский архитектор Р. Колхас в контексте неопубликованного манускрипта Surface дает определение: «Город — это совокупность красных, горячих точек» [45]. Ключевыми позициями высказывания являются точки и факт их линейной связности. С одной стороны, конструкция высказывания одновременно вмещает диалогическую дихотомию формальных элементов (точка — линия), отношения которых В. Кандинский определил как «величайшую противоположность» [15, с. 109]. С другой стороны, определение города рационализирует точечное выделение и жизненный хаос вариабельности расположения форм. Выделение, интенсивность, связность и вариативная локализация могут быть рассмотрены через призму устройства абстрактной модели молекулы, в которой воплощается идея *абстрактного орнамента*[11] как инклюзивной системы, динамически вбирающей структурное «рацио» и хаотичность витальности города. Паттерн Р. Колхаса совмещает понятия «состояние» и «место», совмещение локализует пространство в модель-диаграмму [45]. Практика Р. Колхаса «возвеличивает случайные и невидимые паттерны», являющиеся основой концептуального проектирования в архитектуре [2, с. 165]. Высказывание Колхаса сопоставимо с описанием диаграммы Ле Корбюзье. Визуализация, построение системы, через которую архитектор понимает, видит и концептуально систематизирует, — есть диаграмма, связывающая в своем основании разнородный материал. А связь, как мы уже упоминали по Кану, есть орнамент (см. подробнее № 10, 12).

19. Швейцарские архитекторы Ж. Херцог и П. де Мирон (сокр. HdeM) определяют творческий подход к архитектуре через интеграцию междисциплинарности, для этого задействован проект 1999 года, где

(11) См.: например, орнамент, созданный американскими архитекторами для мебельной компании Maharam — Dot pattern by Charles and Ray Eames, 1947.

архитекторы HdeM синтезируют технологические и художественные решения в здании библиотеки технической школы в Эберсвальде, Германия. Фасад здания разделен на горизонтальные регистры из стекла и бетона. В основу полос интегрированы модули фотоизображений, механика повтора полос и изображений создает орнамент, поглощающий здание. Материал отпечатков фигур заимствован из частного фотоархива.

Фотограф Т. Руф специально подобрал / разместил / скомпоновал документальный фотоматериал для проекта библиотеки. Изобразительность, материал, технология, орнамент «стирают материальные различия между стеклом и бетоном», зрительно очерчивая целостность формы, — отмечают архитекторы в тексте проекта [40]. В форме осуществляются процессы слияния и различения. Синхронизированы действия визуальной дробности, формальной целостности архитектурной формы. Материальность здания колеблется между пространственной иллюзией и выраженной плоскостностью.

Проект библиотеки осуществляет полемику «декриминализации запрета орнамента» манифеста А. Лооса через современную форму архитектуры на рубеже XX–XXI столетий [42]. Таким образом, «сбалансированная асимметрия стала главным композиционным принципом современной архитектуры» [28, с. 53]. Также практика архитектуры HdeM документирует глобальную проблематику нашего времени, о которой пишет современный философ, ссылаясь на общенаучный подход: «сегодня фундаментальной проблемой является организованная сложность» [31, с. 104].

20. Завершает обзор орнамента в архитектуре XX столетия исследование архитекторов Ф. Муссави и М. Кубо «Функция орнамента» [47]. В тексте эссе архитекторы отмечают «аспект пустоты в архитектуре», создающий тенденцию размытия, абстрагирования типологии общественных зданий (универмаги, торговые центры, кинотеатры, библиотеки, музеи) [47, p. 7]. Исследование орнамента архитекторами фокусируется на «оболочке архитектуры», отвечающей за позиционирование, с которого начинается визуальный / пространственный / событийный диалог пользователя со зданием. Авторы «Функции орнамента» развивают проекцию тезиса З. Кракауэра: «орнаментальность движений во время массовых действий на стадионе придает

форму самой материи, поэтому сущность орнамента вырастает непосредственно из самой материи» [47, p. 7]. На примерах архитектуры XX века авторы доказывают в чертежах, схемах и диаграммах структурное разнообразие и генетическую взаимосвязь орнамента и архитектурной формы, близкую идее «органической связности» Л. Салливана [48]. Через процедуры графического анализа, структуры материальной формы архитекторы процессуально легитимизируют генетический концепт взаимосвязи орнаментальной и архитектурной форм, констатируя фундаментальное основание историографии вопроса отношений предмета исследования.

Заключение

Обзор двадцати позиций орнамента в контексте архитектуры XX века не исчерпывает всей глубины обозначенной темы, но маркирует принципиально значимые точки в настоящем исследовании. Зафиксированный диапазон проявлений орнамента в архитектуре определяет концептуальное разнообразие и программную вариативность феномена орнамента. Концептуальные заявления архитекторов маркируют «дискурсивность» орнамента, трансформируя его нормативность и дисциплинарный ареал через высказывания практики архитектуры [33, с. 32]. Основу расширения дисциплинарного знания об орнаменте создают именно «конкретные высказывания, которые есть атомы дискурса» [22, с. 129]. Таким образом, подводя итог дискурсивному анализу данных, формирующих концептуальные оси развития орнамента в контексте архитектуры XX века, можно сделать ряд выводов.

Во-первых, орнамент на протяжении XX века не рассматривается зодчими в качестве декора, что маркирует разрыв с традиционным пониманием орнамента в качестве украшения. Орнамент трансформируется из предметной и декоративной формы в концептуальную, дискурсивную структуру, способную участвовать в продуцировании архитектурного формообразования и определять «сущность результатов архитектурной формы» [25, с. 15]. Ссылаясь на высказывание Л. Канна и анализ основы архитектурной морфологии М. Гинзбурга, можно утверждать, что именно феномен орнамента определяет аутентичную основу формы как таковой и последующие концептуальные

связи в архитектурном формообразовании (подробнее см.: № 12, 6). Во-вторых, общая динамика обращения к орнаменту в практике архитекторов на протяжении столетия не ослабевает, а, напротив, демонстрирует регулярную частотность.

В-третьих, степень изученности проблемы взаимодействия орнамента и архитектуры на современном этапе развития еще недостаточно высока, и это определяет в заявленной проблематике актуальность, в том числе и для последующих исследований.

Необходимо отметить, что диалогические отношения орнамента и архитектуры не являются центральной темой источников, на материале которых рассматриваются позиции орнамента. Представленные в обзоре позиции возникают попутно в процессуальном режиме фундаментального корпуса архитектурного знания / практики. Таким образом, хронологические этапы обзора очерчивают дискурсивную формацию орнамента XX века и моделируют теоретический прецедент обновления и закономерного пересмотра статуса понятия. Дискурсивный диапазон орнаментальной формы расширяет / документирует разнонаправленные аспекты устройства и проявления, осуществляющие трансформацию нормативных представлений, и переопределяют привычные очертания орнамента.

Перечисленные позиции формулируют «вопрос о пересмотре механизмов формообразования и пространственного мышления» и создают необходимость моделирования подходов к исследованию и алгоритмизации, очерченного расширения понятия «орнамент», обусловленного междисциплинарными связями [29, с. 80].

Концептуализация орнамента актуализирует проблематику междисциплинарной методологии, в основе которой диалогическое взаимодействие корпусов искусствоведения и архитектуры, на современном этапе развития дисциплинарного знания в изменяющемся культурном контексте нового века.

Список литературы:

1 *Айзенман П.* Десять канонических зданий 1950–2000. М.: Strelka Press, 2017. 312 с.

2 *Айзенман П., Колхас, Р.* Суперкритика. М.: Strelka Press, 2017. 218 с.

3 Аполлон // Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / Ред. А.М. Кантор. М.: Эллиас Лак, 1997. 472 с.

4 *Ванеян С.С.* Август Шмарзов: тело монументального, заметки и наблюдения // «На ионийский лад я пою...». Сб. ст. в честь Н.М. Никулиной / Науч. ред. Н.А. Налимова. М.: Университетская книга, 2018. С. 246–275.

5 *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.: Издательство В. Шевчук, 2002. 344 с.

6 *Вентури Р., Браун Д.С., Айзенур С.* Уроки Лас-Вегаса: забытый символизм архитектурной формы. М.: Strelka Press, 2015. 212 с.

7 *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Репринтное издание. М.: Архитектура-С, 2006. 328 с.

8 *Гинзбург М.* Ритм в архитектуре. М.: Среди коллекционеров, 1923. 119 с.

9 *Добрицына И.А.* Путь к архитектуре аффектов // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 1 (11). С. 105–119.

10 *Долгов А.В.* Два перевода трактата Витрувия — два смысла // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2018. № 1 (36). С. 36–39. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dva-perevoda-traktata-vitruviya-dva-smysla (дата обращения 21.10.2020).

11 *Иванов Н.А.* Орнамент: герменевтика и глоссарий. М.: Этерна, 2018. 352 с.

12 *Иконников А.В.* Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 343 с.

13 *Ино Б.* Создание и организация разнообразия в искусстве. Каталог и теоретический ридер проекта «Генеральная репетиция. Представление в трех актах с участием художественных работ из трех коллекций». М.: V-A-C Press, 2019. С. 623–638.

14 *Кавтарадзе С.Ю.* Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. М.: Высшая школа экономики, 2018. 472 с.

15 *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2003. 240 с.

16 *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 232 с.

17 *Кракауэр З.* Орнамент массы. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей совр. иск. «Гараж», 2019. 240 с.

18 *Ле Корбюзье*. Планировка города. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 45.

19 *Лоос А.* Орнамент и преступление. М.: Strelka Press, 2018. 104 с.

20 *Моретти Ф.* Дальнее чтение. Изд. Института Гайдара, 2016. 352 с.

21 *Невлютов М.Р.* Ритуальные истоки архитектуры // Современная архитектура мира. 2018. № 2. С. 229–241.

22 *Новик И.* Понятия как рекуррентные элементы дискурса: подход к истории концептуального в археологии знания Мишеля Фуко // Логос. Т. 29. 2019. № 2. С. 126–150.

23 *Очеретина М.А.* Мелодраматический дискурс современного российского телевидения: структурно-коммуникативный аспект. Дисс. канд. филолог.: 10.02.01. Екатеринбург, 2012. 294 с.

24 *Райт Ф.Л.* Будущее архитектуры. М.: Госстройиздат, 1960. 248 с.

25 *Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю.* Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. М.: Стройиздат, 1990. 344 с.

26 *Росси А.* Архитектура города. М.: Strelka Press, 2011. 344 с.

27 *Роу К., Кеттер Ф.* Город коллаж. М.: Strelka Press, 2018. С. 125.

28 *Смолина Н.И.* Традиции симметрии в архитектуре. М.: Стройиздат, 1990. 344 с.

29 *Серебренникова Т.А., Раевский А.А.* Феномен информационного пространства в архитектуре в эпоху процессов глобализации // Вестник ТГАСУ. 2017. № 1 (60). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-informatsionnogo-prostranstva-v-arhitekture-v-epohu-protsessov-globalizatsii (дата обращения 03.11.2020).

30 *Хамахер В.* Minima philologia: 95 тезисов о филологии; За филологию / Пер. с нем. А. Глазовой, ред. И. Болдырев. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2020. 216 с.

31 *Хуэй Ю.* Рекурсивность и контингентность. М.: V-A-C Press, 2020. 400 с.

32 *Шарапов И.А.* [в печати]: Абстрактный орнамент в архитектуре П. Айзенмана // Сборник конференции «Современный город и искусство, инновации, контекст». Пермь, ПГИИК, 2020.

33 *Штейн С.Ю.* Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4. ч. 1. С. 32–46. URL: http://www.schtein.ru/ru/bibliography.php (дата обращения 23.10.2020).

34 *Шукурова А.Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1989. 318 с.

35 *Edwards C.* How to Read Pattern: A Crash Course in Textile Design. London: Ivy Press, 2009. 256 p.

36 *Eisenman P.* En Terror Firma: In Trail of Grotextes // Ratt Journal. 1988. № 2. P. 566–570.

37 *Gros P.* La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti // Perspective. 2010. № 1. P. 130–136. URL: http://journals.openedition.org/perspective/1226 (дата обращения 26.10.2020).

38 *Haddad E.G.* On Henry Van De Velde's "Manuscript on Ornament" // Journal of Design History. Vol. 16. 2003. № 2. P. 119–138. URL: www.jstor.org/stable/1316270 (дата обращения 03.10.2020).

39 *Heller-Roazen D.* Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria // October. 2002. Vol. 100. P. 133–153. URL: www.jstor.org/stable/779096 (дата обращения 04.10.2020).

40 *Herzog & de Meuron*. Text of project bibliothek Eberswald, 1997–1999. URL: https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library.html (дата обращения 24.10.2020).

41 *Hollein H.* Alles ist Architektur // Magazine "Bau" Schrift für Architektur und Städtebau. 23 Jahrgang. Heft 1/2. Wien, 1968.

42 *Hollenstein R.* Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde. URL: https://www.nextroom.at/building.php?id=1887 (дата обращения 9.10.2020).

43 *Kahn L.I., Johnson N.E.* Light Is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments On Architecture. Fort Worth: Kimbell Art Foundation, 1988. 80 p.

44 *Koss M.* Momentous Ornament. Conceptions of Ornament in the Writings of Wolfflin, Riegl and Warburg. 2018. P. 1. URL: https://www.academia.edu/996191/Momentous_Ornament (дата обращения 10.11.2020).

45 Mastrigli G. Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York // San Rocco. 2013. № 8. URL: socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/ (дата обращения 22.11.2020).

46 *Moos K.* Constructing a Modern Viena; The Architecture and Cultural Criticism of Adolf Loos. 2010. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/36685481.pdf (дата обращения 03.11.2020).

47 *Moussavi F., Kubo M.* The Function of Ornament // Studio at Harvard University Graduate School of Design and Architecture. Spring 2006. 190 p.

48 *Sullivan L.H.* Ornament in Architecture. The Engineering Magazine III, Aug. 1892. URL: https://www.academia.edu/4695761/_1892_Ornament_in_Architecture_by_Louis_Sullivan (дата обращения 19.10.2020).

49 *Tschumi B.* Cinegram Folie: Le Parc De La Villette. Princeton Architectural Press,1988. 64 p.

50 *Tschumi B.* Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982–1998. URL: http://www.tschumi.com/publications/21/ (дата обращения 19.10.2020).

References:

1 Eisenman P. *Desyat' kanonicheskih zdanij 1950–2000* [Ten Canonical Buildings 1950–2000]. Moscow, Strelka Press, 2017. 312 p. (In Russ.)

2 Eisenman P., Koolhaas, R. *Supercritika* [Supercritical]. Moscow, Strelka Press, 2017. 218 p. (In Russ.)

3 Apollon. [Apollo]. *Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arhitektura* [Art and Decorative Art. Architecture]. Terminological dictionary, ed. A. Kantor. Moscow, Ellias Lak Publ., 1997. 472 p. (In Russ.)

4 Vaneyan S.S. Avgust Shmarzov: telo monumental'nogo, zametki i nablyudeniya [August Schmarsow: The Body of Monumentality. Some reflection]. "Na ionijskij lad ya poyu..." ["I sing in the Ionian way"]. Collection of articles in honor of N.M. Nikulina, ed. N.A. Nalimova. Moscow, Universitetskaya kniga Publ., 2018, pp. 246–275. (In Russ.)

5 Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [Basic Concepts of the History of Art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2002. 344 p. (In Russ.)

6 Venturi R. *Uroki Las-Vegasa* [Learning from Las Vegas]. Moscow, Strelka Press, 2015. 212 p. (In Russ.)

7 Vitruvius. *Desyat' knig ob arhitekture* [The Ten Books on Architecture]. Reprint. Moscow, Arhitektura-S Publ., 2006. 328 p. (In Russ.)

8 Ginzburg M. *Ritm v arhitekture* [Rhythm in Architecture]. Moscow, Sredi kollekcionerov Publ., 1923. 119 p. (In Russ.)

9 Dobritsyna I.A. Put' k arhitekture affektov [The Path to the Architecture of Affects]. *Vestnik RGGU. Series "Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie"*, 2018, no. 1, pp. 105–119. (In Russ.)

10 Dolgov A.V. Dva perevoda traktata Vitruviya dva smysla [Two Translations of the Treatise of Vitruvius — Two Meanings]. *Akademicheskij vestnik. Ural NII proect RAASN*, 2018, no. 1 (36), pp. 36–39. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/dva-perevoda-traktata-vitruviya-dva-smysla (accessed 21.10.2020). (In Russ.)

11 Ivanov N.A. *Ornament: germenevtika i glossarij* [Ornament: Hermeutics and Vocabulary]. Moscow, Eterna Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)

12 Ikonnikov A.V. *Mastera arhitektury ob arhitekture* [Architects about architecture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 343 p. (In Russ.)

13 Eno B. Sozdanie i organizaciya raznoobraziya v iskusstve [Generating and Organazing Variety in the Arts]. *Catalog and theoretical rider of the project General Rehearsal*. Moscow, V-A-C Press, 2019, pp. 623–638. (In Russ.)

14 Kavtaradze S. *Anatomiya arhitektury. Sem' knig o logike, forme i smysle* [The Anatomy of Architecture: Seven Books on Logic, Form and Meaning]. Moscow, HSE Publ., 2018. 472 p. (In Russ.)

15 Kandinsky W. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2003. 240 p. (In Russ.)

16 Kaplun A.I. *Stily i arhitektura* [Style and architecture]. Moscow, Strojizdat Publ., 1985. 232 p. (In Russ.)

17 Kracauer S. *Ornament massy* [The Mass Ornament: Weimar Essays]. Moscow, Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art Publ., 2019. 240 p. (In Russ.)

18 Le Corbusier. *Planirovka goroda* [Plan of the City]. Moscow, Ogiz-isogis Publ., 1933, p. 45. (In Russ.)

19 Loos A. *Ornament i prestuplenie* [Ornament and Crime]. Moscow, Strelka Press, 2018. 104 p. (In Russ.)

20 Moretti F. *Dal'nee chtenie* [Distant Reading]. Gaidar Institute Press Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)

21 Nevlyutov M.R. Ritual'nye istoki arhitektury [Ritual origins of Architecture]. *Sovremennaya arhitektura mira*, 2018, no. 2, pp. 229–241. (In Russ.)

22 Novik I. Ponyatiya kak rekurrentnye elementy diskursa: podhod k istorii konceptual'nogo v arheologii znaniya Mishelya Fuko [Concepts as recurrent elements of discourse: an approach to the history of conceptuality in Michel Foucault's archeology of knowledge]. *Logos*, vol. 29, no. 2, 2019, pp. 126–150. (In Russ.)

23 Ocheretina M.A. *Melodramaticheskij diskurs sovremennogo rossijskogo televideniya: strukturno-kommunikativnyj aspekt* [Melodramatic Discourse of Modern Russian Television: Structural and Communicative Aspect]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Philology: 10.02.01/ M.A. Ocheretina. Ekaterinburg, 2012. 294 p. (In Russ.)

24 Wright F.L. *Budushchee arhitektury* [The Future of Architecture]. Moscow, Gosstrojizdat Publ., 1960. 248 p. (In Russ.)

25 Rappoport A.G., Somov G.Y. *Forma v arhitekture: Problemy teorii i metodologii* [Form in Architecture: Problem and Methodology]. VNII teorii arhitektury i gradostroitel'stva. Moscow, Strojizdat Publ., 1990. 344 p. (In Russ.)

26 Rossi A. *Arhitektura goroda* [The Architecture of the City]. Strelka Press, Moscow, 2011. 344 p. (In Russ.)

27 Rowe C., Koetter F. Gorod kollazh [Collage City]. Moscow, Strelka Press, 2018, p. 125. (In Russ.)

28 Smolina N.I. *Tradicii simmetrii v arhitekture* [Traditions of Symmetry in Architecture]. Moscow, Strojizdat Publ., 1990. 344 p. (In Russ.)

29 Serebrennikova T.A, Raevsky A.A. Fenomen informacionnogo prostranstva v arhitekture v epohu processov globalizacii [Information Space Phenomenon in Architecture Under Globalization Processes]. *Vestnik TGASU*, 2017, no. 1, vol. 60. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-informatsionnogo-prostranstva-v-arhitekture-v-epohu-protsessov-globalizatsii (accessed 03.11.2020). (In Russ.)

30 Hamacher W. *Minima philologia: 95 tezisov o filologii; Za filologiyu* [Minima Philologia: 95 Theses on Philology; For Philology], transl. A. Glazova, ed. I. Boldyrev. St. Petersburg, Ivan Limbah Publ., 2020. 216 p. (In Russ.)

31 Hui Y. Rekursivnost i kontingentnost [Recursivity and Contingency]. Moscow, V-A-C Press Publ., 2020. 400 p. (In Russ.)

32 Sharapov I.A. [h.d.] Abstraktny ornament v arhitekture P. Eisenmana [Abstract ornament in architectural concept by P. Eisenman]. *Proc. of the conference "Sovremennyj gorod i iskusstvo, innovacii, kontekst"*, PGIIK, Perm, 2020. (In Russ.)

33 Schtein S.Y. Metodologiya v iskusstvovedenii [Metodology in Art History]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. *Vestnik MGHPA*, 2017, no. 4, vol. 1, pp. 32–46. Available at: http://www.schtein.ru/ru/bibliography.php (accessed 23.10.2020). (In Russ.)

34 Shukurova A.N. *Arhitektura zapada i mir iskusstva XX veka* [Western Architecture and the Art World of the Twentieth Century]. Moscow, Strojizdat Publ., 1989. 318 p. (In Russ.)

35 Edwards C. How to Read Pattern: A Crash Course in Textile Design. London, Ivy Press, 2009. 256 p.

36 Eisenman P. En Terror Firma: In Trail of Grotextes. *Ratt Journal*, 1988, no. 2, pp. 566–570.

37 Gros P. La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti. *Perspective*, 2010, no. 1, pp. 130–136. Available at: http://journals.openedition.org/perspective/1226 (accessed 26.10.2020).

38 Haddad E.G. On Henry Van De Velde's "Manuscript on Ornament". *Journal of Design History*, vol. 16, 2003, no. 2, pp. 119–138. Available at: www.jstor.org/stable/1316270 (accessed 03.10.2020).

39 Heller-Roazen D. Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria. *October*, 2002, vol. 100, pp. 133–153. URL: www.jstor.org/stable/779096 (accessed 04.10.2020).

40 Herzog & de Meuron. *Text of project bibliothek Eberswald, 1997–1999*. Available at: https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library.html (accessed 24.10.2020).

41 Hollein H. Alles ist Architektur. *Magazine "Bau" Schrift für Architektur und Städtebau*. 23 Jahrgang. Heft 1/2. Wien, 1968.

42 Hollenstein R. *Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde*. Available at: https://www.nextroom.at/building.php?id=1887 (accessed 09.10.2020).

43 Kahn L.I., Johnson N.E. *Light Is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments On Architecture*. Fort Worth, Kimbell Art Foundation, 1988. 80 p.

44 Koss M. *Momentous Ornament. Conceptions of Ornament in the Writings of Wolfflin, Riegl and Warburg*. 2018, p. 1. Available at: https://www.academia.edu/996191/Momentous_Ornament (accessed 10.11.2020).

45 Mastrigli G. Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York. *San Rocco*, 2013, no. 8. Available at: socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/ (accessed 22.11.2020).

46 Moos K. *Constructing a Modern Viena; The Architecture and Cultural Criticism of Adolf Loos*. 2010. Available at: https://core.ac.uk/download/pdf/36685481.pdf (accessed 03.11.2020).

47 Moussavi F., Kubo M. *The Function of Ornament* . Studio at Harvard University Graduate School of Design and Architecture. Spring 2006. 190 p.

48 Sullivan L.H. Ornament in Architecture. *The Engineering Magazine III*, Aug. 1892. Available at: https://www.academia.edu/4695761/_1892_Ornament_in_Architecture_by_Louis_Sullivan (accessed 19.10.2020).

49 Tschumi B. *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*. Princeton Architectural Press,1988. 64 p.

50 Tschumi B. *Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982–1998.* Available at: http://www.tschumi.com/publications/21/ (accessed 19.10.2020).

УДК 7.75
ББК 79.1, 85.103
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-88-103

Геташвили Нина Викторовна
Кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; почетный член РАХ, заслуженный работник высшей школы РФ
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru
Ключевые слова: Музеи Пикассо в Барселоне, Малаге, Париже, Буажелу, Люцерне, Буитраго-дель-Лосойя, Сабартес, Бернар Пикассо, Ариас, Зигфрид и Анжела Розенгарды.

Геташвили Нина Викторовна

Частные коллекции как основа публичных музеев Пикассо: проблема выбора и презентации, интенции и реальность

В статье анализируется история создания некоторых публичных музеев Пикассо, возникших на основе частных собраний. Рассматриваются личностные мотивы и социальные условия, сопутствующие замыслам и реализации проектов. Анналы Музея Пикассо в Барселоне включают не только дары — результаты долгой дружбы Пикассо и Жауме Сабартеса, передавшего муниципалитету Барселоны личную коллекцию работ художника, — но и драматический контекст, связанный с его гражданским статусом персоны non grata на родине и с латентным противостоянием каталонцев центральной власти. Кроме того, на примере музеев Пикассо актуализируется проблема адаптации произведений модернизма, «инсталлированных» в исторические здания.

Getashvili Nina V.
PhD in Art History, Professor, Dean of the Art History Faculty, Head of the General History of Arts Department, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru
Keywords: Picasso Museums in Barcelona, Malaga, Château de Boisgeloup, Lucerne, Buitrago del Lozoya, Sabartés, Bernard Picasso, Arias, Siegfried and Angela Rosengart.

Getashvili Nina V.

Private Collections as the Core of Picasso Art Museums: The Problem of Selection and Exposition, Intentions and Reality

The article reviews the history of several Picasso public museums, which have been based around private art collections. It examines the personal motivations and social conditions that accompanied the conception and realization of the projects. The records of Museu Picasso in Barcelona contain evidence highlighting Picasso's lasting close friendship with Jaume Sabartés, who donated his private collection to the museum. These documents reveal the dramatic context surrounding Picasso's citizenship, his *persona non grata* status, as well as the latent Catalan opposition to state authority. In addition, the article utilizes the case of Picasso museums to highlight and discuss a series of problematic issues related to adapting the modernist artworks, which have been installed within historic buildings and cultural heritage sites.

Статья написана на основе доклада, прочитанного на международной научной конференции «Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев» в РАХ (2021).

Многим известны факты: Пикассо — самый знаменитый художник XX века, по сути, олицетворение художественного новаторства радикального прошлого столетия; самый плодотворный мастер, самый экспонируемый и пока еще самый дорогой художник по ежегодным рейтингам аукционных продаж и т. д. В мире около семидесяти солидных коллекций его произведений, государственных и частных. Некоторые из последних — публичные. Есть и те, которые обладают музейным статусом.

Большинство из существующих сегодня музеев Пикассо рождалось на основе частных коллекций. Примеры, приведенные ниже, позволяют уяснить механизм создания таковых, понять личностные мотивы и социальные условия, сопутствующие этим процессам.

Первым стал, на сегодняшний день крупнейший, Музей Пикассо в Барселоне (El Museu Picasso de Barcelona), основу фондов которого заложил Жауме Сабартес[1], передавший городу свою личную коллекцию. Представляется важным, что даритель — многолетний сотрудник, секретарь художника, — был каталонцем, патриотом родного края. Да и Пикассо всегда испытывал чувство благодарности к Барселоне, городу, где прошла его творческая юность, куда к семье и друзьям он возвращался из Парижа, до той поры, пока власть в Испании не перешла к франкистам. После поражения республиканцев, в правительстве которых он занимал пост директора музея Прадо, граница Испании была для него закрыта. Художник до конца своей жизни был верен демократической идее и находился в оппозиции к политическому режиму, царившему на его родине.

Тем парадоксальней представляется прецедент создания в Барселоне музея при жизни художника (!) в пору правления героя его графической серии-памфлета «Мечты и ложь генерала Франко».

Можно с уверенностью предположить, что особую роль сыграло латентное, но настойчивое стремление каталонцев утвердить имя мастера, своим существованием воплотившего протест против, мягко говоря, нелюбимого ими режима «кастильцев». Режима, жестоко подавлявшего любые попытки проявления каталонской самостоятельности. Таким образом, создание в столице Каталонии музея Пикассо превращалось в политический акт. Но именно поэтому долгое время музей именовался «Собрание Сабартеса».

Однако существовало и обстоятельство, которое обсуждалось публично. Речь идет о необходимости сохранения разрушающегося старинного квартала, связанного с «местами Пикассо» и с уходящей в века историей города, района Рибера (el barri de la Ribera).

Дружба Сабартеса с Пикассо зародилась в Барселоне в 1899 году[2]. Обоим было по 18 лет. В этом же году Пикассо напишет первый живописный портрет молодого поэта. Их будет с десяток на протяжении жизни, в том числе и тот «Портрет поэта Хайме Сабартеса», раннего голубого периода, созданный в 1901 году в Париже, который сегодня находится в коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина. На эскизе афиши артистической и литературной таверны-кабаре «Четыре кота» («Els Quatre Gats»)[3], сделанном Пикассо в 1902 году (второй вариант), среди персонажей легко различим и портрет друга. Так что, действительно, Сабартес был прямым свидетелем творческой юности гения и участником общих художественных затей.

Долгое время (1904–1935), с небольшими перерывами, Сабартес пребывал за пределами Европы (Гватемала, Уругвай, Нью-Йорк) и вернулся сюда навсегда, приняв предложение Пикассо стать его личным секретарем (secretari particular), позицию которого он занимал до самой своей кончины в 1968 году. «Доверенным лицом и официальным хранителем легенды» назвал его Н. Мейлер [3, с. 47].

(1) Жауме Франсиско Обач Мария Ороми Сабартес и Гуаль (Jaime (Haime, Jaume) Francisco Obach Maria Oromi Sabartes i Gual, 1881–1968). Отметим, что Сабартес был кузеном Жоана Миро.

(2) Знакомство состоялось в мастерской близкого родственника Жауме скульптора Жозепа Кардоны Итурро, который делил ее с Пикассо. Сабартес вспоминал: «Это был мой первый визит в его студию на Эскудуиттер Бланк. Был полдень. Меня ослепило то, что я увидел на листах бумаги и в альбомах для набросков. Пикассо... своим настойчивым взглядом усиливал мое смущение. Когда я встал перед ним, чтобы попрощаться, я готов был поклониться ему, потрясенный мощью, которая исходила от его существа, и удивительным могуществом волшебника, так щедро раздающего свои дары» [3, с. 18].

(3) Именно здесь в 1900 году состоялась первая персональная выставка 18-летнего П. Руиса Пикассо.

Сабартес был, если можно так сказать, гуманитарием широкого профиля — поэтом, писателем, публицистом, художником, скульптором[4]. А значит, понимающим и сочувствующим собеседником и товарищем. И хотя вряд ли все годы совместного сотрудничества можно назвать идиллическими[5], несомненной и неоценимой заслугой Сабартеса являлась не только его ежедневная помощь в ведении деловой документации, учет и составление первых каталогов произведений, авторство документальных записей бесед с Пикассо, фиксация событий жизни друга, создание книг («Пикассо и его произведения», 1935; «Пикассо. Портреты и воспоминания», 1946, на французском — 1953; «Иконографические документы», 1954), но и передача принадлежащих ему 600 работ Пикассо[6] в городской совет Барселоны (разумеется, с согласия и, возможно, по инициативе самого мастера).

В год 50-летия музея, в 2013-м, была организована выставка документальных свидетельств его происхождении. Вспоминаются приезды Пикассо в Каталонию до эмиграции, его дары городу (живописный «Арлекин» 1917 года после персональной здесь выставки 1919-го Художественному музею Барселоны, офорт «Минотавромахия» Музею современного искусства в 1935-м), две персональные выставки 1912 года и 1936-го. Столица Каталонии гордится, что девять лет, проведенные здесь малагасийцем, были временем его творческого становления и первого взлета, а добрые отношения с кругом барселонских интеллектуалов сохранялись десятилетиями. К слову, в постоянной экспозиции демонстрируются портретные изображения многих из них работы Пикассо (М. Палларес, Ж. Видаль Вентоса, братья Фернандес де Сото, С. Юниер-Видаль М. Хуге, К. Касаджемас и др.).

В 1955 году после посещения в Барселоне масштабной совместной выставки произведений художников, творчески связанных с Каталонией (Пикассо, Угу, Торрес-Гарсия, Гаргальо), в рамках III Биеннале испано-американского искусства Сабартес пригласил к своему другу во Францию группу его почитателей, упрочив старые и установив новые связи.

Особую роль в организации музея членов семей галеристов Гаспар (Gaspar) и издателя Гили (Gili)[7] все же следует выделить. Персональная выставка 1960 года в галерее Гаспаров снискала феноменальный успех у барселонцев, что глубоко взволновало автора произведений.

За короткое время Пикассо принял заочное участие в благотворительных аукционах, выставках, создал эскизы к граффити на фасадном фризе здания Коллегии архитектуры Каталонии. Когда утвердилась идея Музея Пикассо, муниципалитет предложил несколько вариантов его размещения, и в 1960 году Сабартес избрал дворец Беренгер д'Агилар[8] на улице Каррер-де-Монкада, дом 15, здание которого требовало дорогостоящей реставрации[9]. После ее осуществления[10] 9 марта 1963 года музей (без афиширования центральным властям!) открылся[11]. Лишь в 2005 году он приобрел статус общенациональной институции.

С самого же начала фонды новой музейно-выставочной организации «Собрание Сабартеса» (Colección Sabartés)[12] расширялись за счет поступлений из Национального музея Каталонии, от частных лиц, в том числе и Сальвадора Дали. В дальнейшем коллекция регулярно пополнялась, и сегодня в ее составе более 3500 произведений живописи, графики, скульптуры, тысячи единиц документальных

(4) Скульптуре Сабартес учился с 1901 года в той же барселонской школе искусств и ремесел Лотжа, учебу в которой Пикассо оставил раньше.

(5) Ф. Жило передает реплику Пикассо по поводу ворчания Сабартеса: «Какое чудо непонятливости... В жизни ты бросаешь мяч. Надеешься, что он ударит о стену, отскочит, и ты сможешь бросить его снова. И думаешь, что этой стеной будут друзья. Так вот, они почти никогда не представляют собой стены. Они напоминают собой старые, развешенные для просушки простыни, и мяч, ударяясь о них, падает. Почти никогда не отскакивает». [2, с. 35].

(6) Пикассо регулярно дарил Сабартесу копии своих гравюр. Более того, продолжал с посвятительными Сабартесу надписями дарить их своему музею.

(7) Речь идет о галеристах Жоане и Микеле Гаспар и их женах Эльвире Варрерас и Эне Альба.

(8) Здание, основу которого составляет постройка XIII века, было выкуплено городом в 1953 году.

(9) Решение муниципалитета 27 июня 1960 года. Договор дарения коллекции городу подписан 25 апреля 1962 года.

(10) История реконструкции полна авантюрных перипетий, связанных с уже упомянутыми обстоятельствами франкистского режима, перерасходом муниципальных средств в связи с обнаружением исторических фрагментов (фресок, архитектурных деталей), требовавших особо тщательной реставрации, и т. д. Однако усилия мэра Жозепа Марии де Персиолеса, юриста Раймона Ногера, искусствоведа и художественного критика, директора Музея искусств Барселоны Жоана Айно де Ласарте и других энтузиастов увенчались успехом.

(11) Первым директором стал Жоан Айно де Ласарте.

(12) Сабартес скончался 13 февраля 1968 года в Париже. После его кончины Пикассо продолжал отправлять в Барселону оттиски своей графики с надписью «Для Сабартеса».

листов. И очень значимую часть музейных фондов составляют ранние работы мастера не только из собрания Сабартеса, но и те, которые сам Пикассо передал (через посредников) после кончины своей сестры Лолы[13], проживавшей в Барселоне.

Первоначальная планировка экспозиции, размещения произведений в интерьере, осуществлялась под тщательным контролем самого Пикассо, который, не имея возможности приехать в Барселону, сделал деревянный макет здания, ставший для него инструментом визуализации выставочного пространства. Торжественное открытие обновленной коллекции после перепланировки соседнего дворца барона Кастельет (Palau del Baró de Castellet, также XIII века, реконструированного в XVIII веке), в котором разместили переданную в музей семейную коллекцию ранних работ, было запланировано на 18 декабря 1970 года. Однако накануне «инаугурации» художник, узнав о новом витке политических репрессий в Испании, потребовал отозвать приглашения у почетных гостей, занимавших государственные должности.

Пикассо так и не увидел свой музей, который до сих пор ежегодно привлекает сотни тысяч посетителей. Сегодня он значится по адресу Кайе Монткада, 15–23, так как, кроме перечисленных выше, ему принадлежат соседние здания: Дворец Мека (XIV–XVII века), дом Маури (Casa Mauri, XVIII век; с 1999 года — часть Музея Пикассо), дворец Финестрес. Научно-исследовательский центр музея разместился в современном, специально для этого выстроенном здании. В 2018 году Музей Пикассо в Барселоне провел большую выставку, посвященную дружбе его создателя с художником: «700 писем Пикассо и Сабартеса: история дружбы, юмора и секса» [8].

В связи с Музеем Пикассо в Барселоне рождается вопрос музеологического толка: насколько совместимо модернистское искусство с исторической средой? По сути, музей «Коллекция Сабартеса» встал в ряд уже известных, хотя и редких прецедентов[14]. И в который раз подтвердил, что результаты художественных поисков авангардистов вполне «держат» старые стены.

Сам Пикассо как-то высказался в беседе с Гертрудой Стайн, что предпочитает жить в старом доме. Таким образом, выбор барселонцев соответствовал и его пристрастиям.

Столь же яркий в этом ряду пример — второй по значимости Национальный музей Пикассо, парижский Musée national Picasso, расположившийся в районе Маре III округа в особняке Сале (Hôtel Salé)[15]. Построенный в середине XVII века, особняк оказался в 1962 году в муниципальной собственности. После смерти художника и передачи его наследниками государству солидной части огромного наследства, включавшего произведения живописи, графики, скульптуры, керамики, коллажей, ассамбляжей, работы других мастеров из собрания самого художника[16], в счет налогов[17], было решено не предоставлять коллекцию и архив в Центр Помпиду, как предполагалось, а разместить в особняке Сале новый музей Пикассо.

Проблема была все та же — в его реконструкции, в процессе которой надлежало, с одной стороны, сохранить памятник архитектуры, с другой — учесть осуществление музейных функций (экспозиция, депозитарий, научная часть, библиотека и фототека и т. д.)[18]. Открытый для посещения в 1985 году, музей чуть позже увеличил свои площади за счет реконструкции, предусмотревшей верхний свет стеклянной крыши, конюшен, которые стали экспозицией скульптур (всего в наследии их оказалось 158). Тем не менее общая площадь музея составляет 2000 кв. м, что подразумевает гораздо меньше, чем желаемый миллион посетителей в год и исключение из списка обязательных парижских туров у операторов[19].

(13) Документ о передаче работ, хранившихся в семейном доме и отобранных по фотографиям, сделанным племянником П. Пикассо Хавьером Вилато Руисом, подписан 23 февраля 1970 года в Мужене («в память о моем незабываемом друге Жауме Сабартесе»).

(14) Одним из таких примеров назовем Музей Пикассо в замке Гримальди. А далее — и другие, вплоть до замка Вовенарг, на сезанновской территории которого находится могила художника.

(15) Здание было возведено архитектором Жаном Булье в 1656–1659 годах для Пьера Обера де Фонтеней.

(16) Речь идет о работах Дерена, Сезанна, Миро, Матисса, Брака, Руссо, а кроме того — образцах африканского искусства.

(17) 20% от общей суммы составляли более полутора миллиардов франков.

(18) Интерьеры особняка отделывались под руководством архитектора Ролана Симоне. Детали (скамьи, люстры, столы, стулья) делались по эскизам Диего Джакометти (50 предметов).

(19) Первый этаж отведен постоянной, второй — временным экспозициям, третий — библиотеке. Презентация постоянной экспозиции подчинена хронологическому принципу. Первым директором стал известный искусствовед Лоран ле Бон (в дальнейшем возглавивший Центр Помпиду). Сегодня в Музее более 200 000 единиц хранения.

Проблема выбора для донаторов[20] разрешилась участием юристов, экспертов, государственных чиновников (всего около полсотни, включая президента Франции В. Жискар-д'Эстена). Следует учесть, что усилиями Андре Мальро, почитателя и друга художника, а в то время министра культуры в правительстве Ш. де Голля, в 1968 году было произведено изменение в законодательстве страны, регламентирующее возможность оплачивать налоги произведениями искусства, а не только в обязательном до этого денежном варианте, что разрешило коллизию с налогами и для наследников Пикассо. Кроме того, позже музей получил и часть наследства последней супруги мастера Жаклин Пикассо по ее завещанию. Речь идет не только о произведениях искусства, поступивших в 1990-м, но и о личном архиве мастера (с 1992 года).

Так как большую часть коллекции музея сегодня составляют работы, находившиеся в собственности художника до конца его жизни, можно составить представление о его личных предпочтениях.

В собраниях потомков Пикассо и по сей день остается очень много его произведений. Благодаря такому богатейшему наследию появилась возможность создать два музея в Малаге, в 2002 году — Музей-квартиру в Ла-Корунье, галисийском городе, в котором семья Хосе Руиса провела пять лет (с 1891 года).

В организации всех этих музеев со всей очевидностью, в разных аспектах (семейных, исторических, политических, законодательных, финансовых) проявились жгучие проблемы взаимоотношения частных владельцев коллекций с государством в процессе «музеефикации».

Отрицательный пример противодействия со стороны владельцев культурной инициативе государственных мужей демонстрируют действия падчерицы Пабло Пикассо, дочери Жаклин, Катрин Ютен-Бле, владелицы сегодня самой крупной доли его наследия, находящейся в частных руках. Из-за несогласия после предварительной договоренности об аренде части произведений, находящихся в собственности Ютен-Бле, для предполагаемого музея Пикассо в Экс-ан-Провансе[21]

(20) После юридических тяжб между Жаклин Пикассо и Франсуазой Жило, отстаивавшей право на часть наследства за своими детьми Клодом и Паломой.

(21) Напомню, что Пикассо, в соответствии с его волей, похоронен на территории замка Вовенанг у подножия горы Сен-Виктуар.

Илл. 1. Буажелу. Фрагмент экспозиции 2012 года в бывшем ателье П. Пикассо. На переднем плане композиция Сая Твомбли «Без названия», 1987. Окрашенная бронза. 121,5 × 36 × 56 см. Коллекция Голдбергов, Швейцария. Фото Ребекки Фануэле[22]

предоставить работы сроком до 15 лет, возможность открыть еще один музей не осуществилась. Отцы города сочли нецелесообразным вкладывать солидные суммы в реконструкцию выделенной для его учреждения старинной монастырской постройки без определенных перспектив.

Между тем еще один публичный музей, относительно недавний по сравнению с существующими, открылся в Буажелу (нормандский департамент Эр), в имении, которое Пикассо приобрел в 1930 году для своей супруги [10, с. 35] и которым сегодня владеет Бернар Руис-Пикассо. Внук Пикассо возглавляет совместно с супругой Фонд поддержки искусства Альмины и Бернара Руис-Пикассо (FABA)[23]. Именно он вместе с матерью, Кристиной Пикассо[24], стал одним из

(22) Un soir à Boisgeloup, l'atelier de Pablo Picasso. Fundatión Almine y Bernard Ruiz-Picasso Para el Arte, 2013. P. 86–87.

(23) Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid.

(24) Кристина Поплен — супруга Поля (Пауло) Пикассо, сына Пабло Пикассо от О. Хохловой.

основателей Дома-музея Пикассо[25] и Музея Пикассо во дворце Буэнависта[26], открытого в 2003 году на родине художника в Малаге[27]. Инициатива была горячо поддержана Региональным правительством Андалузии, которое было заинтересовано представить Малагу в ряду ведущих художественных столиц мира [9, с. 18].

«Замок», как его называют местные жители, в Буажелу был частично возведен в XVII столетии и завершен в XVIII. Биограф художника описывает: «Серое каменное здание замка с его выдержанными в хороших пропорциях шиферной крышей и окнами дополнительно выигрывало благодаря буйно растущим прямо за ними большим деревьям. Длинный ряд конюшен, которые, пересекая внутренний двор, смотрели прямо на главное здание, обеспечивал более чем достаточно места для мастерских и студий любого характера. Сюда привезли и установили пресс и прочее гравировальное оборудование Луи Форта, а более просторные из каретных сараев были преобразованы в ателье скульптора, поскольку приобретение этого обширного имения удачно совпало по времени с новым стремлением Пикассо делать большие скульптуры, для которых не хватало места в его парижской квартире» [8, с. 416].

Друг и помощник Пикассо скульптор Гонсалес вспоминал слова художника, сказанные в это время: «Опять я кажусь себе таким же счастливым, каким был в 1908 году» [4, с. 417]. Найдя для себя идеальное место для работы в тот период, новый владелец вовсе не был озабочен отсутствием комфортных условий (например, отопления), искренне считая, что «комфортное тепло усыпляет» [10, с. 13]. Здесь рождались не только скульптурные серии, но и графическая «Минотавромахия» (1935). После расставания супругов в 1936 году, Буажелу остался в собственности Ольги, а «Пикассо остался с разбитым сердцем», как пишет об этом исследователь его творчества Джон Ричардсон [10, с. 28]. Школьные классы, а затем пребывание здесь нацистов во время Второй мировой войны привели имение в беспорядок.

(25) Museo Casa Natal.
(26) Museo Picasso Málaga (Palacio de Buenavista).
(27) Помимо работ Пикассо в музеях содержатся произведения других художников, фото- и документальные архивы.

Илл. 2.
Фрагмент интерьера экспозиции «Пабло Пикассо. Новая коллекция 2017–2020» (галерея 6). Музей Пикассо Малага (MPM)[28]

В 1955 году после смерти матери, О. Хохловой, его унаследовал Поль Пикассо, живший здесь до 1975-го. Скульптурное ателье служило владельцу гаражом, местом для спортивного инвентаря, мотоциклов. Бернар, сын Поля, и его супруга поставили себе целью отреставрировать имение, вернув ему былую славу. Что и было осуществлено. 20 октября 2012 года в бывшей мастерской и в окружающем ее пространстве открылась совместная экспозиция скульптурных работ Франца Веста, Дэвида Смита и Сая Твомбли, в образах которых устроители увидели пластическую связь с произведением Пикассо «Голова

(28) Воспроизведение из каталога: Pablo Picasso. New collection of the Museo Picasso Malaga. 2017–2020. Madrid: Brizzolis, 2017.

в каске», созданным здесь в 1933 году. По сути, Бернар Пикассо этой выставкой проиллюстрировал свою мысль, которую высказал в одном из московских интервью: «Сегодня мы наблюдаем трансформацию самого метода создания произведения искусства, трансформацию того, как художники взаимодействуют друг с другом, как черпают вдохновение друг в друге» [8]. Устраивая временные выставки, Бернар и Армина Руис-Пикассо открывают свое частное владение для посетителей.

Пожалуй, самым необычным по происхождению стал музей Пикассо в Буитраго-дель-Лосойя (Buitrago del Lozoya), городке неподалеку (78 км) от Мадрида. Если о сохранности оставленных ей в наследство работ отчима, сделавших ее мультимиллионером, К. Ютен-Бле не заботится, то бывший парикмахер художника Еухенио Ариас Эрранц, с 1948 по 1973 год регулярно получавший от него дары, бережно хранил их и инициировал создание музея у себя на родине. Ариас познакомился с художником в Валлорисе в пору своего изгнанничества[29] из Испании. Ариас был образован, декламировал Пикассо испанские стихи. Более того, часто именно по рекомендации своего парикмахера художник принимал незнакомых людей (в том числе соотечественников), а самого Ариаса ввел в свой ближний круг. Друзья играли в карты, посещали корриду в Арле, Ниме, Валлорисе, вспоминали Испанию. Список даров (всего более семидесяти) включает керамику, рисунки, литографии, гуашь и плакаты. В 1982 году Ариас подарил свое собрание городу, через три года в здании мэрии городка открылся Музей Пикассо. В экспозиции демонстрируется и деревянный ящик с парикмахерскими инструментами, стенки которого украшены сценами корриды, выжженными Пикассо, образец пирографии — единственный в его обширном творчестве и не единственный подарок, сделанный специально для друга. Частое присутствие мотивов корриды в произведениях из собрания Ариаса — свидетельство общей страсти друзей. Равно как и политические плакаты. В 2003 году режиссер Хосе Мария Фрагуас снял 30-минутный

(29) В годы Гражданской войны Ариас сражался с франкистами на стороне республиканцев. Во время оккупации Франции, будучи коммунистом, был в подполье, в рядах партизан — маки.

Илл. 1. Витрина с керамическими изделиями в Музее Пабло Пикассо. Буитраго-дель-Лосойя[30]

документальный фильм об Ариасе «Пикассо: мой друг в изгнании» (Picasso: mi amigo en el exilio).

В отличие от Ариаса, близость художника с которым определялась его личными качествами и землячеством, швейцарский галерист, дилер, коллекционер Зигфрид Розенгад (1894–1985) приобретал работы испанского мастера и лишь некоторые принимал в дар. За много лет тесных отношений, перешедших в дружбу (знакомство состоялось еще в 1914 году), собрание не раз пополнялось. Несмотря на то что в нем содержатся работы П. Клее (125 композиций), П. Сезанна, А. Матисса, М. Шагала, М. Утрилло, К. Моне, Ж. Сёра (всего более 300 произведений), экспозиция, разместившаяся в здании Швейцарского национального банка в Люцерне, называется «Музей Пикассо». 180 работ художника составляют неизменно привлекающую

(30) https://elverticecorunes.com/2016/05/13/una-manana-en-buitrago-del-lozoya/ (дата обращения: 09.03.2021).

к себе часть собрания. Публичным музей сделался после того, как в 1992 году дочь З. Розенгарда Анжела (ее портреты Пикассо создал еще в 1950-х), которая с ранней молодости разделяла страсть отца к коллекционированию, учредила Фонд Розенгардов и передала собрание городу, став директором музея.

Розенгарды владели, кроме произведений искусства, фотоколлекцией, включившей две сотни уникальных семейных фотографий Пикассо, сделанные американцем Дэвидом Дугласом Дунканом. Для ее презентации посетителям музею потребовались дополнительные площади, а потому, пробив стену внутри банковского здания, устроители получили возможность в новых залах демонстрировать не только фотографии, но и рисунки Пикассо, в том числе те, которые он рисовал для своих детей, Клода и Паломы. Популярность Музея Пикассо в Люцерне позволила городу укрепить свой туристический и культурный статус.

Таким образом, неубывающие потоки посетителей, их неизбывный интерес к творчеству Пикассо в который раз подтверждают значение искусства мастера уже для современности. При рассмотрении истории создания его музеев обнаруживаются профессиональные культурологические аспекты, связанные с социальными и экономическими, о которых речь шла выше. Среди них выделим присутствие работ «современного автора», модерниста и революционера в искусстве, в пространствах исторических зданий, подтверждающих мысль, что такие экспозиции лучше всего создают мосты, связывающие времена[31].

(31) Полемика по поводу репрезентации новейшего искусства в музее отражает в полной мере противоречие интенций и стремлений современного искусства, его теоретиков и кураторов, заключающееся в том, что, отказывая музеефикации в правомочности, отрицая адекватность и актуальность музейных презентаций, современные творцы и кураторы в массе своей однозначно желают для своих произведений быть в музеях.

Список литературы:

1 *Валлантен А.* Пабло Пикассо. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 445 с.
2 *Лейк К., Жило Ф.* Моя жизнь с Пикассо. М.: ОЛМА-Пресс, 2001. 348 с.
3 *Мейлер Н.* Пикассо. Портрет художника в юности. М.: Эксмо, 2002. 399 с.
4 *Пенроуз Р.* Пикассо. Жизнь и творчество. Минск: Попурри, 2005. 896 с.
5 Пикассо & Хохлова: [Каталог выставки]. М.: ГМИИ, 2018. 160 с.
6 *Рымарь А.* Бернар Руис-Пикассо: «Для меня влияние деда — это удар на краю пропасти» // The Art Newspaper Russia. 15 января 1919 года. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6506/*7* (дата обращения 17.02.2021).
7 Jaume Sabartés . Museu Picasso. The Website of Barcelona City. URL: http://www.bcn.cat/museupicasso/en/picasso/sabartes.html (дата обращения 15.01.2021).
8 Las 700 Cartas de Picasso y Sabartés: una Historia de Amistad, Humor y Sexo. URL: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-11-24/picasso-sabartes-cartas-amistad_1665318/ (дата обращения 15.01.2021).
9 Pablo Picasso. New Collection of the Museo Picasso Malaga. 2017–2020. Madrid: Brizzolis, 2017. 468 p.
10 Un Soir a Boiseloup, l'Atelier de Pablo Picasso. Malaga: Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso Para el Arte, 2013. 128 p.

References:

1 Vallanten A. *Pablo Picasso*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998. 445 p. (In Russ.)
2 Lejk K., ZHilo F. *Moya zhizn' s Pikasso* [My Life with Picasso]. Moscow, OLMA-Press Publ., 2001. 348 p. (In Russ.)
3 *Mejler N. Pikasso. Portret hudozhnika v yunosti* [Picasso. Portrait of the Artist in His Youth]. Moscow, Eksmo Publ., 2002. 399 p. (In Russ.)
4 Penrouz R. *Pikasso. ZHizn' i tvorchestvo* [Picasso. Life and Work]. Minsk, Popurri Publ., 2005. 896 p. (In Russ.)
5 *Picasso & Khokhlova*. Exhibition Catalog. Moscow, GMII Publ., 2018. 160 p. (In Russ.)
6 Rymar' A. Bernar Ruis-Pikasso: "Dlya menya vliyanie deda — eto udar na krayu propasti" [Bernard Ruiz-Picasso: "For me, the Influence of My Grandfather is a Blow on the Edge of the Abyss"]. *The Art Newspaper Russia*. 15 January, 1919. Available at: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6506/*7* (accessed 17.02.2021).
7 Jaume Sabartés . Museu Picasso. *The Website of Barcelona City*. Available at: http://www.bcn.cat/museupicasso/en/picasso/sabartes.html (accessed 15.01.2021).
8 *Las 700 Cartas de Picasso y Sabartés: una Historia de Amistad, Humor y Sexo*. Available at: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-11-24/picasso-sabartes-cartas-amistad_1665318/ (accessed 15.01.2021).
9 *Pablo Picasso. New Collection of the Museo Picasso Malaga*. 2017–2020. Madrid, Brizzolis, 2017. 468 p.
10 *Un Soir a Boiseloup, l'Atelier de Pablo Picasso*. Malaga, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso Para el Arte, 2013. 128 p.

УДК 7.75
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-104-121

Кулакова Ольга Юрьевна
Соискатель, кафедра зарубежного искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-2860-2487
pp_olga@mail.ru
Ключевые слова: голландский натюрморт, XVII век, морские раковины в натюрмортах, цветочный натюрморт, Бальтазар ван дер Аст, Амброзиус Босхарт Старший, Рембрандт.

Кулакова Ольга Юрьевна

Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века

Голландский натюрморт — яркое и самобытное культурное явление XVII века. Собирательство редкостей, диковин, растений, картин, скульптур и других предметов для создания коллекций было характерным признаком эпохи. Раковины моллюсков, привезенные из экзотических стран, довольно быстро завоевали внимание и любовь коллекционеров и художников. Й. Хуфнагел одним из первых проявил интерес к этим объектам в своих эмблемах. В раннем цветочном натюрморте Голландии раковины встречаются изредка, тогда как начиная с первой четверти XVII века почти все композиции с цветочными букетами и фруктами художники дополняют этими изящными объектами. Появляются самостоятельные натюрморты с сюжетами морских раковин у Бальтазара ван дер Аста, Яна Давидса де Хема, Абрахама Бейерена, Виллема Кальфа и других. В то время как натуралистичность натюрмортов в живописи была доведена до максимального предела, в гравюрах при изображении раковин возникла проблема достоверности, как, например, в гравюре Рембрандта. Эта задача была окончательно решена только во второй половине XVII века, и завиток раковин в гравюрах и иллюстрациях зоологических трактатов обрел свое правильное направление, по часовой стрелке. Данное исследование ставит проблемы появления раковин как объектов коллекционирования и мотивов натюрмортов в Голландии, традиции изображения и классификации раковин в картинах художников. Статья актуальна междисциплинарным подходом; приводятся зоологические названия моллюсков с указанием места их происхождения; обобщается культурно-исторический контекст; при стилистическом анализе учитываются традиции эмблематики.

Kulakova Olga Yu.
Applicant, Foreign Art Department, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-2860-2487
pp_olga@mail.ru
Keywords: Dutch still-life, 17th century, seashells in still-lifes, flower still-life, Balthasar van der Ast, Ambrosius Bosschaert the Elder, Rembrandt.

Kulakova Olga Yu.

Seashells in Dutch Still-Life Painting of the 17th Century

Dutch still-life is a distinctive cultural phenomenon of the 17th century. Collecting of rarities, curiosities, plants, paintings, sculptures and many other rare things was characteristic for that period. Seashells which were brought from the exotic countries attracted the attention and love of collectors and artists. J. Hoefnagel was one of the first who took an interest to seashells in the emblems. In the early Dutch flower still-life shells were found occasionally but from the beginning of the first quarter of the 17th century artists started to add these graceful creations almost into all compositions with flower bouquets and fruits. New type of still-life with seashells appeared abundantly in painting of Balthasar van der Ast, Jan Davidsz de Heem, Abraham Beyeren, Willem Kalf and others. While the naturalism in still-life painting brought to the maximum, there was a problem of veracity in depicting shells in the engravings, for example, in Rembrandt's work. This problem was eventually solved only in the second half of the 17th century, so engravings and zoological illustrations began to show the curl of the shells in its correct direction, exactly clockwise. This research poses problems of the appearance of shells as collectibles and Dutch still-life' motifs, visual traditions and shells' classification in the paintings. The article is relevant with interdisciplinary method; some mollusks zoological names with indication of their origin place are given; the cultural and historical context is generalized; the stylistic analysis takes into account the emblematics' traditions.

К 1630 году Амстердам стал крупнейшим центром торговли. Голландские Вест-Индская и Ост-Индская компании, путешествия в Африку и Америку, — все это не только обогатило амстердамский рынок полезными товарами, но и привнесло восточноазиатский мир экзотики в визуальную культуру жителей Голландии [4, с. 178]. Так, в стране появляется китайский фарфор, японская бумага для эстампов, индийские миниатюры, предметы быта, одежда, ну и, конечно, неизвестные ранее специи, фрукты и овощи, птицы и животные, а также их чучела, перья и шкуры. Для того чтобы познакомиться с новыми предметами, изучить их и создать новый символико-мифологический контекст, диковинки начинают собирать в частных кунсткамерах, и этот процесс отразился в сюжетах картин и гравюр. Из всего многообразия предметов коллекций остановимся на раковинах моллюсков, которые стали воплощением чудес дальних стран.

Привлекательность морских раковин как предметов коллекционирования и как объектов для изображения была очевидна для художников со времен древней Греции. В античности двустворчатая раковина стала не только символом водной стихии, но и атрибутом женственности, в первую очередь, Афродиты (например, в фресках Помпей). Античную традицию переняли художники Возрождения, изображая богиню любви стоящей на большой раковине в море.

В средние века тысячи католиков-пилигримов устремились к мощам святого Иакова за благословением или отпущением грехов. Их эмблемой и символом святости, а также атрибутом в известных с XII века изображениях этого святого стала круглая ребристая раковина двустворчатого моллюска, морского гребешка (Pectinidae). Средневековые пилигримы, называя его гребешком святого Иакова, прикрепляли к шляпе как свидетельство своего паломничества, а также использовали в качестве дорожной посуды. Зачастую по возвращении домой паломники в знак совершенного хождения к святым местам заделывали раковину в стену своего дома. В манускрипте середины XV века, иллюминированном Мастером Катерины Клевской (Художественный музей Уолтерс, Балтимор, Ms W782, f. 113r), художник располагает изображение раковин моллюсков как символы пути св. Иакова. Есть примеры, когда в книги вшивали настоящие предметы: евхаристические значки, кресты, даже сами раковины св. Иакова. Но подобная практика была неудобной в быту, заказчики обращались к художникам с просьбой изобразить раковины как можно более детальными и натуралистичными, и, возможно, иногда изображение могло заменить и сам символ [13, p. 4].

Начиная с эпохи Возрождения в коллекциях вундеркамер появляются витрины с собранными раковинами, что отражает интерес того времени к природным объектам вообще. Альбрехт Дюрер во время своего путешествия в Антверпен в 1520–1521 годах посетил коллекционеров ракушек: «Также господин Лазарус фон Равенсбург в благодарность за подаренные ему мною три книги в свою очередь подарил мне большую рыбью чешую, пять раковин, четыре серебряные медали, пять медных, две сушеные рыбы, белый коралл, четыре тростниковые стрелы и еще белый коралл» [1, с. 139].

К первой четверти XVII века экзотические раковины стали все чаще появляться в сюжетах натюрмортов, в аллегорических сценах, в портретах. Сочетание противоречивых качеств: мягкий моллюск и жесткий панцирь, прихотливые изгибы и четкая симметрия, природное и искусственное, — все это привлекало внимание коллекционеров и художников. Причудливый рисунок, нанесенный на поверхность раковин, выделяется на протяжении всей жизни моллюска, как и постепенная, но продуманная волей Творца форма [11, p. 261]. В этом смысле раковины вполне сопоставимы и с творчеством человека — ювелирным, скульптурным, гончарным. Раковины также стали символом моря, морских побед и колониальных успехов морских держав, в том числе и Голландии. Раковины в живописи XVII века наделялись разнообразной символикой, в зависимости от контекста они могли быть связаны с символами vanitas, ассоциироваться со смертью, с потерей бренного физического тела. Иногда их смысл связывали с образом крещения, крещенской воды. В жанровых сценах изображение устриц часто имело эротические коннотации [2, с. 24].

В обширном корпусе зарубежных и отечественных исследований, посвященных голландскому натюрморту XVII века, как правило, изображенные в композициях предметы рассматриваются с точки зрения эмблематики и символики [2]. Однако в последние двадцать лет обращение к естественнонаучному и социокультурному аспектам натюрмортной живописи стремительно возросло [15]. Если говорить непосредственно о теме изображения морских раковин в искусстве и, в частности, в голландском натюрморте, то мы в своем исследовании

опираемся на несколько статей. К. Леонхард в сборнике «Зоология Раннего Нового времени» подробно рассматривает историю изучения раковин моллюсков от Аристотеля до трактатов начала XVIII века, особенности изображения раковин в гравюрах, приводя примеры и натюрмортов [12]. Л. ван Хогендорп Просперетти сосредотачивает свое внимание на вопросах коллекционирования раковин в социальном и художественном контексте Северного гуманизма, социально-культурных факторах этого явления в Антверпене, Мидделбурге и других городах [10]. Для определения вида моллюсков, как впрочем и других природных объектов, мы обращались к книге С. Сегала и К. Ален, в которой представлена колоссальная база идентификаций [14], что позволяет расширить методологический инструментарий при изучении цветочных натюрмортов.

В 1603 году Хендрик Гольциус написал портрет (музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), на котором изобразил своего друга, голландского торговца текстилем и коллекционера морских раковин Яна Говертсена ван дер Ара (Jan Govertsen van der Aar), держащего в руках прекрасный образец раковины (Turbo marmoratus), привезенной с побережья Индийского океана. На столе перед ван дер Аром расположена крупная раковина харония (Charonia) с Багамских островов, чья блестящая поверхность привлекает внимание художника и зрителя.

Коллекцию раковин Корнелиса ван Блиенбурга (Cornelis van Blijenburgh, 1544–1618) в Амстердаме воспевали поэты и изучали художники [12, p. 183]. Роскошная коллекция голландского купца Геррита Рейнста (Gerrit Reynst, 1601–1646) из Амстердама, включавшая произведения искусства, археологические находки древности, драгоценные камни, также содержала и экзотические морские раковины, например редкие витые эпитониевые (Epitoniidae), ядовитые и прекрасные конусы (Conus gloriamaris) и много других экземпляров, вошедших в дальнейшем в предметный ряд голландских натюрмортов [8, p. 70].

Разгар коллекционирования раковин приходится на середину XVII века, однако уже в 1614 году голландский купец и поэт Румер Виссхер в своем поэтическом сборнике «Эмблемы» (Sinnepoppen) к изображению песчаного пляжа с разбросанными раковинами добавил эмблематическую подпись: «Досадно, на что люди тратят

свои деньги». В том же критическом духе Виссхер высказывается и под изображением тюльпанов на следующей странице: «Дурак скоро расстанется со своими деньгами». Эмблематика Виссхера демонстрирует почти журналистскую сатиру по отношению к страсти коллекционирования [2, с. 20].

Но несмотря на некоторую критику, любознательность в голландском обществе набирала обороты, и натюрмортная живопись реагировала на эти новшества. Экзотические раковины моллюсков появляются в ранних цветочных натюрмортах Амброзиуса Босхарта Старшего, Руланта Саверея, Кристоффела ван ден Берге, Бальтазара ван дер Аста, в композициях vanitas Абрахама Сузиньера, Дирка ван Делена и Клары Петерс, в роскошных натюрмортах Виллема Кальфа, в пышных, изобильных натюрмортах Яна Давидса де Хема и его учеников: Марии ван Остервейк, Абрахама Бейерена и многих других.

Одним из первых художников, обративших внимание на красоту и загадочную форму морских раковин, был Йорис Хуфнагел, оказавший значительное влияние на становление жанра голландского натюрморта [15, p. 32]. Художник помещает раковины в композиции с цветами, фруктами, насекомыми и мелкими животными. В упорядоченной, почти научной систематизации Хуфнагел располагает эти весьма натуралистичные изображения в альбоме «Водные животные и раковины (Вода)» (Animalia Aqvatilia et Cochiliata (Aqva), Национальная галерея искусств, Вашингтон) естественнонаучного цикла миниатюр. Здесь встречаются буравчики-турителлы, двустворчатые кардии, морские гребешки и многие другие.

Особенный интерес представляют миниатюры из книги «Образцовая книга каллиграфии» (Mira calligraphiae monumenta, музей Пола Гетти, Лос-Анджелес, Ms. 20 86.MV.527), где помимо цветов и насекомых Хуфнагел изображает и редкие, экзотические раковины моллюсков, привезенные из южных стран. Хотя их коллекция здесь невелика, но заметен художественный прием сравнения, например сопоставление форм и фактур поверхностей. Мы видим чашечку тюльпана, гусеницу, грушу, раковину (f. 51), которые находятся в странном физическом пространстве без опор и плоскостей, хотя и отбрасывая тень. «Хуфнагел заново обнаружил скрытую странность обыденных объектов. Например, грецкий орех (f. 74) обнаруживает свое содержимое, будто раскрывая оккультные секреты. Груши

Илл. 1. Йорис Хуфнагел. Стрекоза, гвоздика, гусеница, божья коровка, орех и морской моллюск. Страница 74 из «Образцовой книги каллиграфии». Ms. 20 (86.MV.527). 1590–1596. Пергамент, акварель, 16,6 × 12,4 см. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

и другие знакомые фрукты, изображенные под странным углом (f. 43, 51), обретают ауру исключительности. Такие банальности кажутся необычными рядом с настоящими аномалиями и экзотикой, как, например, жук-носорог (f. 43). Внимательно прочитать рисунки Хуфнагела — значит пуститься в оптическое путешествие по неизведанной местности», — пишут Ли Хендрикс и Теа Вигнау-Вилберг в своей книге [9, p. 41].

Собрание природных редкостей основано на интересе коллекционера, склонного к научной систематизации, выявляющей целебные или биологические свойства объектов. Но коллекция Хуфнагела, изображенная в «Книге каллиграфии», воплощает в себе идею удивления, поиска категорий сходства и подобий, о которых рассуждает Мишель Фуко в рамках средневеково-ренессансной эпистемы: «Мир покрыт знаками, нуждающимися в расшифровке, и эти обнаруживающие сходства и сродства знаки являются не чем иным, как формами подобия» [3, с. 69]. В этом смысле Хуфнагел подготавливает развитие

цветочного и фруктового натюрмортов, которые продолжают сопоставлять цвет, форму, фактуру в барочной традиции, несут в себе отголоски эмблематических смыслов.

Приблизительно со второй четверти XVII века раковины начинают все чаще появляться в натюрмортах голландских художников, особенно в цветочных букетах: «К концу XVI века мы видим ревностный интерес к цветам в столице Зеландии в сочетании с почти ревностной жаждой коллекций. Цветочные площадки этих энтузиастов-садоводов соседствовали вместе со шкафами-кунсткамерами, где были собраны редкости, подобные морским рогам Молуккских островов, и другая экзотика. Большинство из этих любителей разнообразия всевозможных цветов к тому же особенно любили раритеты», — объясняет это явление искусствовед Лоуренс Бол [5, p. 3].

Натюрморт начала XVII века Якоба де Гейна II, дошедший до наших дней (частная коллекция, аукцион «Кристис», декабрь 2015), ссылается на композицию натюрморта Хуфнагела (музей Эшмола, Оксфорд). Де Гейн собирает камерный букет из цветов, венчая его красноватым тюльпаном, и располагает рядом насекомых и небольшую раковину (Turricula javana) [14, p. 171]. Примечательно, что почти тот же набор растений, те же насекомые и та же раковина встречаются в раннем натюрморте Руланта Саверея (1603, Центральный музей Утрехта). Подобные повторяющиеся мотивы могут свидетельствовать об общении и взаимном влиянии живописцев.

Упомянутый выше натюрморт Саверея 1603 года — ясный, легкий, гармоничный в своем колористическом решении — был написан, когда художник уже прибыл в Прагу ко двору Рудольфа II. Саверей обращается к композиции букета в нише, здесь собраны местные и экзотические цветы. Животные, обитающие в Голландии, соседствуют с редкими раковинами, привезенными из дальних стран (Monodonta labio и Pachymelania aurita), но больше не встречающимися в картинах Саверея. Полукруглый мотив ниши здесь играет роль рамы-обманки с проявленной фактурой: щербинки, сколы, шершавая поверхность камня, — все это оттеняет нежность, свежесть цветов и подчеркивает материальность природных форм, которые художник мастерски изображает. Можно предположить, что соседство этой каменной ниши и цветов отсылает зрителя к поэтичным намекам, к символике vanitas и, кроме этого, повышает достоверность изображения.

Илл. 2. Якоб де Гейн II. Натюрморт. Начало XVII века. Масло на медной пластине, 19,6 × 13,4 см. Частная коллекция

Илл. 3. Рулант Саверей. Букет с цветами. 1603. Масло на медной пластине, 29 × 19 см. Центральный музей Утрехта

Илл. 4. Амброзиус Босхарт Старший. Натюрморт. 1609. Масло на медной пластине, 68,6 × 50,8 см. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Илл. 5. Кристоффел ван ден Берге. Натюрморт с цветами. 1617. Масло на медной пластине, 37,6 × 29,5 см. Художественный музей Филадельфии

Постепенно раковины становятся обязательными атрибутами цветочных композиций. В натюрморте Амброзиуса Босхарта Старшего 1609 года (музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид) цветы компонуются симметрично относительно вертикальной оси: крупная красная роза, белый с розовыми прожилками тюльпан. Букет венчает цветок королевского рябчика, такой же золотисто-желтый, как основание китайской вазы. Расположенные справа и слева от вазы морская крупная раковина «конус» с характерным мелким узором, цветы, бабочка, подчеркивают гармонию, ощущение уравновешенности и спокойствия, адресуя к символам vanitas и в то же время свидетельствуя о естественнонаучных интересах того времени [10, p. 389].

В натюрморте Кристоффела ван ден Берге 1617 года (Художественный музей, Филадельфия) букет располагается в стеклянной вазе-ремере, в каменной нише. Ван ден Берге создает контрастную, динамичную светотеневую моделировку, ярко высвечивая правую часть ниши и ее каменную фактуру, трещины, создавая ощущения «обманки», доведенной до максимального предела. Его живописная манера еще более тонкая, миниатюристская, детализированная и гладкая, чем у Босхарта Старшего. Цветочный букет традиционно дополнен многочисленными деталями: раковины моллюсков будто соперничают с глянцевой поверхностью чайных чашек, а узор крыльев бабочек — с их рисунком-арабеской. Все эти дополнительные «участники» дробят композицию, отвлекая внимание зрителя от цветов, своеобразно предвосхищая изобилие и разнообразие предметов в натюрмортах Бальтазара ван дер Аста, воспевшего красоту раковин.

Например, в картине Аста, созданной в 1620-х годах (Дрезденская картинная галерея), изображены: мраморный конус (Conus marmoreus),

Илл. 6. Бальтазар ван дер Аст. Натюрморт с морскими раковинами. Около 1620-х годов. Деревянная панель, масло, 29 × 37 см. Дрезденская картинная галерея

два экземпляра из рода харпиде (Harpidae), несколько зазубренных раковин из рода мурекс (Murex), великолепная полированная раковина турбиниде (Turbinidae) и крапчатый панцирь тигровой циприи (Cypraea tigris) [12, p. 186]. Все перечисленные моллюски — представители тропической и субтропической фауны, обитающие в теплых экзотических странах. Аст обращает внимание на геометрию узора, на особый колорит каждой раковины, сравнивая их с посудой, насекомыми и цветами в своих цветочных композициях. Аст, очевидно, использовал подготовительные рисунки, которые помогали ему в составлении натюрморта (Коллекция Фонда Кустодиа, Париж). Но в отличие от художников предыдущего поколения Аст, работая тоньше, очень редко копирует мотив в точности, вставляя его из рисунка в картину. Чаще всего его цветы, насекомые и раковины переосмысляются, обретают новый ракурс, оттенок, освещение в новой композиции.

Илл. 7. Адриан Корте. Натюрморт с морскими раковинами. 1696. масло на бумаге, наклеенной на деревянную панель, 20,5 × 14 см. Частная коллекция

Иное отношение к раковинам у Адриана Корте, работавшего в конце XVII века. Он, подчеркивая камерный, интимный характер своего замысла, выделяет скульптурную, индивидуально-уникальную форму раковины, окружая ее глубокой светотенью. Композиции Корте существенно отличаются от натюрмортов первой половины XVII века, например упомянутого Аста или французского живописца Жака Линара, который создавал почти архитектурные сооружения из раковин, акцентируя их изобилие и разнообразие.

Искусствовед Юлия Звездина обращает внимание на частое сочетание в натюрмортах раковины и насекомых — например, сидящая на поверхности раковины стрекоза, стремящаяся упорхнуть бабочка, неловко сползающая гусеница, застывшая муха: «Эти объекты помимо смыслового содержания позволяли живописцу продемонстрировать виртуозность техники в сопоставлении шероховатой поверхности

и мерцающего перламутра раковины, тончайших пестрых крыльев бабочек, прозрачных стрекоз, мохнатых гусениц» [2, с. 85]. Повторим, что идея сопоставления форм живого и неживого родилась еще в живописи Хуфнагела, и голландские мастера начала XVII века ее наследуют и разрабатывают. В этом смысле морские раковины — идеальные объекты для натуралистичного натюрморта, сохраняющего эмблематические традиции.

Пластичная, изящная форма раковин вдохновляла ювелиров на создание кубков, табакерок, пороховниц (например, кубки из коллекции Государственного Эрмитажа). Привозимые из южных морей наутилусы и раковины турбо ювелиры очищали до перламутрового слоя и помещали их в драгоценные оправы. Примерами тому в живописи служит натюрморт 1649 года Виллема Класа Хеды (Художественный музей Шверина), натюрморт 1662 года с кубком-наутилусом Виллема Кальфа (музей Тиссен-Борнемисы, Мадрид). Из полумрака выступает ценная китайская ваза, на столе эффектно скомкан не менее дорогой восточный ковер, экзотический лимон, чья кожура столь изящно струится со стола, являет собой кульминацию света и, наконец, таинственный кубок-наутилус, будто подсвеченный изнутри, «рассказывает» свою удивительную древнюю историю.

Отметим особенности изображения раковин в гравюрной технике. Например, Рембрандт Харменс ван Рейн в своих гравюрах и рисунках тоже обращался к изображению редкостей, привезенных из экзотических земель. В марте 1637 года он потратил неслыханные деньги на приобретение раковин для своего кабинета: «большое количество раковин, ветвей кораллов, слепков и много других курьезов» [6, p. 93–94]. У Рембрандта есть гравюра, созданная в технике сухой иглы в 1650 году. На ней изображен редкий образец «мраморного конуса» (Conus Marmoreus), привезенный с берегов Индийского океана. Это небольшое изображение, 9,7 × 13,2 см, передает реальный размер объекта, точную геометрию рисунка, но из-за зеркального отображения гравюры во время печати раковина конуса у Рембрандта закручена против часовой стрелки — однако такие синестральные раковины встречаются в природе очень редко, скорее как аномалии [7, p. 46].

Английский натуралист Мартин Листер (Martin Lister, 1602/03–1670) использовал эту иллюстрацию для своего трактата «История раковин» (Historiae Conchyliorum), первое издание которого состоялось

Илл. 8. Рембрандт Харменс ван Рейн. Морская раковина. 1650. Гравюра, сухая игла, 9,7 × 13,2 см. Частная коллекция

в 1685 году. Так, искусствовед Карен Леонхард в своей статье приводит иллюстрацию страницы из подготовительной работы Мартина и его дочери Анны Листер, где гравюра Рембрандта используется как образец, но, очевидно, перерабатывается в таксонометрически правильной форме [12, p. 199–200].

Раковины моллюсков долгое время оставались красивыми, экзотическими, долговечными объектами, которые могли украсить быт и коллекцию кунсткамеры. Их персональная систематизация, в отрыве от общей истории рыб и морских обитателей, была отложенной задачей в среде ученых и состоялась лишь во второй половине XVII века.

Появление раковин в художественных изображениях в конце XVI века, например у Хуфнагела, отсылает к идее сопоставления

форм предметов, голландские мастера наследуют и разрабатывают этот мотив в натюрмортах — цветочных и vanitas. Редко, нерегулярно раковины встречаются в ранних натюрмортах Якоба де Гейна и Руланта Саверея, гораздо чаще — у Амброзиуса Босхарта Старшего и последователей его мастерской. Интересно и изобильно раковины представлены в натюрмортах и рисунках Бальтазара ван дер Аста, роскошно — в композициях Яна Давидса де Хема.

Натуралистичность натюрмортов в живописи была доведена до максимального предела, но в гравюрах при изображении раковин возникла проблема достоверности, которая была окончательно решена только во второй половине XVII века, и завиток раковин в гравюрах художников и иллюстрациях зоологических трактатов обрел свое правильное направление, по часовой стрелке.

Процесс осмысления, расширения кругозора и создания новой картины мира, включающей в себя экзотические предметы, активизировался с рубежа XVI и XVII веков, совпадая с общим изменением мировоззренческих основ. Информационный материал, накопленный со Средневековья в виде энциклопедических списков и осмысленный с помощью схоластических силлогизмов, алхимии и мистической мифологии, перестает удовлетворять европейского человека Нового времени. Потребовался новый способ объяснения процессов мироустройства, и этот процесс отражался не только в коллекционировании и становлении классического естествознания, но и в искусстве, в частности в сюжетах натюрмортов. Морские раковины, столь изящные и необычные, столь прочные и разнообразные в своих ракурсах, позволили голландским живописцам дополнить и разнообразить цветочные композиции, а также создать совершенно новые удивительные натюрморты страстного увлечения раковинами — «conchylomania».

Список литературы:

1 *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты / Перевод с ранневерхненемецкого, вступительная статья и комментарии Ц.Г. Нессельштраус. Т. 1. Л. — М.: Искусство,1957. 228 с.

2 *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 116 с.

3 *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. В.П. Визгин, Н.С. Автономова. СПб.: A-cad, 1994. 408 с.

4 *Bok M.J.* European Artists in the Service of the Dutch East India Company // Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia / Eds. T. DaCosta Kaufmann, M. North. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. P. 177–204.

5 *Bol L.J.* Een Middelburgse Brueghel-groep // Oud Holland. 1955. Vol. 70, issue 1. P. 1–19.

6 *Crenshaw P.* Rembrandt's Bankruptcy: the Artist, his Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 263 p.

7 *Ganz J.A.* Rembrandt's Century. New York: Prestel, 2013. 176 p.

8 *Golgar* A. Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 446 p.

9 *Hendrix L., Vignau-Wilberg Th.* Mira Calligraphiae Monumenta: A Sixteenth-Century Calligraphic Manuscript Inscribed by Georg Bocskay and Illuminated by Joris Hoefnagel. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1992. 424 p.

10 *Hogendorp Prosperetti L., van*. "Conchas legere": Shells as Trophies of Repose in Northern Europe Humanism // Art History. 2006. Vol. 29, issue 3. P. 387–413.

11 *Jorink E.* Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575–1715 / Translated by P. Mason, ed. A.J. Vanderjagt. Leiden — Boston: Brill, 2010. 472 p.

12 *Leonhard K.* Shell Collecting. On XVIIth-century Conchology, Curiosity Cabinets and Still life Painting // Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts / Ed. Karl A.E. Enenkel and P.J. Smith. Leiden — Boston: Brill, 2007. P. 177–217.

13 *Rudy K.M.* Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into Fifteenth-Century Manuscripts, Primarily in the Netherlands // Journal of Historians of Netherlandish Art. 2016. Vol. 8, issue 1. P. 1–48.

14 *Segal S., Alen K.* Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. Leiden — Boston: Brill, 2020. In 2 vols. 1232 p.

15 *Wheelock A.K., Jr.* From Botany to Bouquets Flowers in Northern Art. Washington: National Gallery of Art, 1999. 88 p.

References:

1 Dyurer A. *Dnevniki, pis'ma, traktaty* [Diaries, Letters, Treatises]. Transl., introduction and comment. by C.G. Nessel'shtraus. Vol. 1. Leningrad — Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 228 p. (In Russ.)

2 Zvezdina Yu.N. *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta. K probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Early Still-life. To the Problem of Reading the Symbol]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 116 p. (In Russ.)

3 Foucaolt M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnyh nauk* [Words and Things. Archeology of the Humanities]. Trans. V.P. Vizgin, N.S. Avtonomova. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994. 408 p. (In Russ.)

4 Bok M.J. European Artists in the Service of the Dutch East India Company. *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, eds. T. DaCosta Kaufmann, M. North. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 177–204.

5 Bol L.J. Een Middelburgse Brueghel-groep. *Oud Holland*, 1955, vol. 70, issue 1, pp. 1–19.

6 Crenshaw P. *Rembrandt's Bankruptcy: the Artist, his Patrons, and the Art Market in seventeenth-century Netherlands*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 263 p.

7 Ganz J.A. *Rembrandt's Century*. New York, Prestel, 2013. 176 p.

8 Golgar A. *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago, University of Chicago Press, 2008. 446 p.

9 Hendrix L., Vignau-Wilberg Th. *Mira Calligraphiae Monumenta: a Sixteenth-Century Calligraphic Manuscript Inscribed by Georg Bocskay and Illuminated by Joris Hoefnagel*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1992. 424 p.

10 Hogendorp Prosperetti L., van. "Conchas legere": Shells as Trophies of Repose in Northern Europe Humanism. *Art History,* 2006, vol. 29, issue 3, pp. 387–413.

11 Jorink E. *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575–1715*, transl. by P. Mason, ed. A.J. Vanderjagt. Leiden — Boston, Brill, 2010. 472 p.

12 Leonhard K. Shell Collecting. On XVIIth-century Conchology, Curiosity Cabinets and Still life Painting. *Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts,* ed. Karl A.E. Enenkel and P.J. Smith. Leiden — Boston, Brill, 2007, pp. 177–217.

13 Rudy K.M. Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into fifteenth-century Manuscripts, primarily in the Netherlands. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2016, vol. 8, issue 1, pp. 1–48.

14 Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. Leiden — Boston, Brill, 2020. In 2 vols. 1232 p.

15 Wheelock A.K., Jr. *From Botany to Bouquets Flowers in Northern Art*. Washington, National Gallery of Art, 1999. 88 p.

УДК 75.03
ББК 85.143(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-122-139

Одинокова Полина Сергеевна
Преподаватель, Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; соискатель, сектор искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com
Ключевые слова: Шитао, альбом, традиционная китайская живопись, атрибуция.

Одинокова Полина Сергеевна

К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао»

Статья посвящена альбомам «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао», авторство которых приписывают Шитао (1642–1707), выдающемуся китайскому художнику и теоретику живописи начала эпохи Цин (1644–1911). Целью исследования является определение подлинности этих альбомов. Альбом «Десять пейзажей» находится в собрании Государственного музея Востока (Москва). Один из листов альбома экспонировался в 2015 году на выставке «Классическая живопись Китая». После визуального осмотра и анализа живописи, каллиграфических надписей и печатей автор приходит к выводу, что альбом «Десять пейзажей» не может быть подлинным произведением Шитао и, вероятно, является копией альбома «Странствие по реке [кисти] Шитао», который находится в частном собрании в Китае. Последний альбом был широко известен в кругах коллекционеров в начале XX века. В свою очередь, его подлинность также является предметом научной дискуссии. В то время как некоторые китайские эксперты и исследователи называют альбом «Странствие по реке [кисти] Шитао» одним из блестящих образцов живописи художника, другие ставят его подлинность под сомнение. Автор статьи приводит свои доводы в подтверждение последней точки зрения.

Odinokova Polina S.
Lecturer, Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities, Lomonosov Moscow State University, Applicant, Department of Asian and African Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com
Keywords: Shitao, album, Chinese traditional painting, attribution.

Odinokova Polina S.

To the Problem of Attribution of the Albums *Ten Landscapes* and *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*

The article is devoted to the albums *Ten Landscapes* and *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*, attributed to Shitao (1642–1707), a famous Chinese artist and theorist of painting in beginning of the Qing dynasty (1644–1911). The aim of the article is to establish authenticity of the albums. The album *Ten Landscapes* is in the collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow). In 2015 one leaf from it was displayed at the exhibition *Classical Painting of China*. After visual evaluation and the analysis of painting, calligraphy and seals the author came to conclusion that the album *Ten Landscapes* could not be the original work of Shitao. It is probably the copy of another album *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*. The latter was very famous among the connoisseur's circles at the beginning of the 20th century. Therefore, its authenticity is also the subject of scientific discussion. Some of Chinese experts and researchers regard the album *Travelling Along the River [Painted by] Shitao* as the best example of Shitao's painting. Others question its authenticity. The author of the article gives arguments to confirm the latter point of view.

Альбом «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока (далее — ГМВ) в 2014 году был впервые опубликован в каталоге «Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока» как работа кисти Шитао[1] [5, с. 62–64]. В 2015 году лист из него экспонировался в музее на выставке «Классическая живопись Китая». Согласно сведениям из каталога, альбом был приобретен у Окладникова и поступил в музей в 1962 году [5, с. 63]. Провенанс альбома неизвестен. Какие-либо печати и надписи коллекционеров на его листах и форзацах отсутствуют.

Альбом состоит из десяти разворотов. Средники[2] с пейзажами вклеены в правую половину разворота. Живопись выполнена тушью на листах бумаги размером 27 × 16,5 см. В альбоме неоднократно встречаются подписи художника «Цинсянский старец» (*Цинсян лаожэнь*), «Учитель Великой Чистоты» (*Дадицзы*), «Высокочтимый слепец из Цинсяна» (*Цинсян ся цзуньчжэ*), а также печати с его прозвищами и псевдонимами: Шитао, Горькая тыква (*Кугуа*), Цинсянский Шитао (*Цинсян Шитао*), Высокочтимый слепец (*Ся Цзуньчжэ*). Вероятно, по этой причине альбом был атрибутирован как работа Шитао. На страницах каталога ГМВ в комментарии В.Л. Сычев пишет, что альбом в свое время был определен в музейных документах как подлинная работа Шитао и нет оснований утверждать обратное. По мнению Сычева, сюжеты и манера живописи в альбоме соответствуют тому, что известно о творчестве Шитао, а подписи и печати имеют точные аналоги в образцах из составленного специалистами Шанхайского музея авторитетного справочника «Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов» [5, с. 64].

С.Н. Соколов-Ремизов считает, что важную роль при атрибуции произведений китайской живописи и каллиграфии играет визуальная оценка [4, с. 172], поэтому с нее и стоит начать наше исследование. Автору предоставилась возможность ознакомиться с альбомом в хранилище ГМВ. Первичная визуальная оценка оставила противоречивые впечатления. Тема альбома и сюжеты действительно характерны для живописи Шитао. На его листах изображена природа юга Китая: невысокие округлые горы, водные просторы, густые туманы, плакучие ивы, заросли бамбука, сосны, пышная растительность и заводи, поросшие камышом. То здесь то там водную гладь бороздят одинокие парусники или лодки с рыбаками. На берегах реки стоят рыбацкие хижины, сушатся развешанные на солнце сети. Композиция каждого листа продумана и отличается разнообразием. Однако если говорить о живописи, то манере письма явно не хватает той необычайной свободы, легкости и одухотворенности, которая присуща работам Шитао. Кисть автора альбома скованна и неповоротлива, ей не хватает изящества. Он стремится писать непринужденно, однако на деле выходит излишне размашисто и небрежно. Особенно тяжело ему дается штриховка точками (*дянь*) листвы и зарослей бамбука, она выглядит беспорядочной и сумбурной. Художник плохо владеет линией, когда изображает различные строения и лодки. Известно, что Шитао любил писать сухой кистью, а здесь линии написаны влажной кистью, поэтому расплылись, выглядят бесформенными и не передают особенности построек. Живопись альбома уступает произведениям Шитао во владении не только кистью, но и тушью. Тушевая палитра альбома скудна, тона некрасивые, серые, невзрачные. Отсутствуют плавные переходы от темных тонов к светлым, на многих листах присутствуют только два тона.

Каждый лист альбома дополняет каллиграфическая надпись, выполненная почерком *синшу*[3]. Семисложное четверостишие, как правило, сопровождает немногословная подпись художника. Каллиграфия надписей, как и живопись, не производит сильного впечатления. От листа к листу все надписи выполнены в единой манере. Иероглифы написаны влажной тушью, поэтому многие черты расплылись и возник дефект, который в каллиграфической традиции принято называть «тушевая свинья» (*мо чжу*)[4]. Тушь черная, отсутствует богатство переходов от темного к светлому, от влажного к сухому, которое свойственно каллиграфии Шитао. На пятом листе альбома каллиграфическая надпись смазана. Вероятно, иероглифы были написаны очень густой

(1) Шитао (1642–1707) — один из великих китайских художников начала эпохи Цин. Также известен как теоретик живописи, автор трактата «Беседы о живописи» (Хуа юйлу).

(2) Средниками (хуасинь) в оформительской традиции Китая принято называть художественные произведения.

(3) Синшу — каллиграфический почерк, в котором скорость письма возрастает за счет слитного прописывания некоторых черт.

(4) «Тушевая свинья» — каллиграфия, которая из-за избытка туши написана жирными, расплывчатыми чертами.

Илл. 1. Альбом «Десять пейзажей». Бумага, тушь. Государственный музей Востока, Москва

Илл. 2. Печать из альбома «Десять пейзажей» (слева) и образец печати Шитао из справочника «Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов» (справа)

тушью, которая не проникла в бумагу и засохла на поверхности. При проведении оформительских работ тушь «поплыла» и размазалась. Великий мастер не мог допустить подобную оплошность.

В надписях на четвертом, пятом, восьмом и девятом листах неоднократно упоминается прозвище Шитао — Учитель Великой Чистоты (*Дадицзы*), которое он использовал в последний период своей жизни [2, с. 138–143]. Поэтому альбом следовало бы отнести к поздним работам мастера, созданным после 1693 года, однако художественный уровень живописи и каллиграфии в нем уступает даже произведениям раннего периода. В целом альбом выглядит как имитация произведений Шитао не слишком высокого качества.

Для большей убедительности обратимся к печатям альбома. Печати вырезают на камне, а камень в процессе резьбы имеет свойство осыпаться. Поэтому печати нелегко воспроизвести точно в мельчайших деталях и во многих случаях атрибуция произведений живописи и каллиграфии по печатям является оправданной. На листах семь и девять рядом с подписями расположена «краснознаковая» печать «Высокочтимый слепец» (*Ся цзуньчжэ* 瞎尊者). Однако если сравнить ее с оригинальной печатью Шитао из справочника [8, с. 210], то несложно заметить, что она имеет некоторые отличия. Наиболее очевидны расхождения в написании иероглифа «слепец» (*ся* 瞎). Так, в графеме «глаз» (目) не две, а три горизонтальных черты. Резчик, пытавшийся имитировать печать, допустил еще несколько мелких ошибок. Стилистика, в которой выполнена печать, также не совпадает с оригиналом: линии иероглифов подлинной печати художника прямые, угловатые и крепкие, в то время как в печати альбома они округлые, рыхлые и слабые. Печати «Шитао», «Цинсянский Шитао», «Кугуа» также отличаются от образцов печатей с подлинных произведений художника [8, с. 208–210].

На первом, шестом и восьмом листах альбома встречается «краснознаковая» печать «Шитао». Здесь имитатор допускает досадную ошибку. Дело в том, что, в отличие от рассматриваемого альбома, эта печать на всех работах художника присутствует в паре с «белознаковой» именной печатью «Юаньцзи»[(5)]. Обе печати приблизительно

(5) Монашеское имя Шитао.

одинакового размера, причем Шитао всегда ставит печать «Юаньцзи» сверху, а печать «Шитао» под ней. Эта особенность была подмечена специалистами из Шанхайского музея, поэтому в их справочнике две эти печати также представлены вместе [8, с. 209].

Альбом «Десять пейзажей» имеет несомненное сходство с альбомом «Странствие по реке [кисти] Шитао» (*Шитао цзян син хуацэ* 石涛江行画册) (далее — «Странствие по реке»), который находится в частной коллекции в Китае. В 2001 году он был опубликован издательством «Тяньцзинь Янлюцин хуашэ». В двух альбомах полностью совпадают не только изображенные пейзажи, но и тексты надписей, их расположение, а также подписи художника. Однако имеются и отличия. Если альбом «Десять пейзажей» состоит из десяти разворотов, то в альбоме «Странствие по реке» их двенадцать. Пейзажи в нем выполнены не только тушью, но и красками. Не совпадает последовательность расположения листов, отличается и набор печатей. Но самое главное отличие состоит в уровне живописного мастерства. В этом альбом «Странствие по реке» значительно превосходит альбом из собрания ГМВ. Характер звучания кисти, туши, красок, особенности каллиграфии, — все свидетельствует о том, что это работа искусного мастера. Его автор хорошо владеет кистью, линии грациозны и выразительны, а тушь изобилует переходами от темного к светлому, от влажного к сухому. В каллиграфических надписях от листа к листу автор меняет почерк. Он то пишет почерком *кайшу*[6], то переходит на более быстрый *синшу*, а затем снова возвращается к размеренному *кайшу*. Но этим он не ограничивается. На всех листах каждый из почерков имеет свой вариант написания, вдохновленный каллиграфией мастеров прошлых эпох. Разница в мастерстве исполнения свидетельствует о том, что альбом «Странствие по реке» является прототипом для альбома «Десять пейзажей».

На переднем форзаце альбома присутствует вводная надпись «Альбом «Странствие по реке» [кисти] Шитао» (*Шитао «Цзян син» хуацэ*), которая принадлежит знаменитому живописцу XX века Ли Кэжаню (1907–1989). Благодаря ей альбом и получил свое название.

(6) Кайшу — среднескоростной каллиграфический почерк, в котором все иероглифические знаки квадратного формата и имеют одинаковый размер, а толщина черт изменяется при нажиме кисти.

На последних страницах альбома имеются восемь послесловий. Их авторами являются цинский художник, представитель Синьаньской школы живописи[7], Чэн Ло (1639–1716), поэт, художник и каллиграф поздней Цин Хэ Шаоцзи (1799–1873), а также известные художники и каллиграфы XX века — Ци Гун (1912–2005), Сюй Банда (1911–2012), Дун Шоупин (1904–1997), Хуан Дуфэн (1913–1998), Хуан Чжоу (1925–1997), Чжоу Хуайминь (1906–1996).

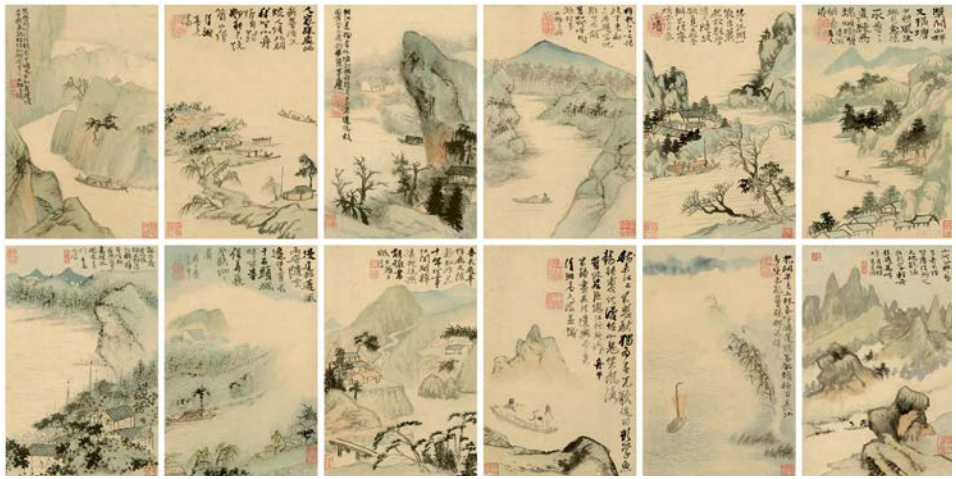
Авторство альбома «Странствие по реке» также является предметом научной дискуссии. Сотрудник музея Гугун в Пекине, эксперт в живописи и каллиграфии Дань Гоцянь называет «Странствие по реке» подлинной работой Шитао и дает высокую оценку его живописи. Он считает альбом редким произведением искусства уровня национального достояния, обладающим высокой ценностью и имеющим ясное происхождение [9, с. 34].

Известный специалист по творчеству Шитао, профессор Пекинского университета Чжу Лянчжи, также полагает, что альбом является подлинным произведением великого художника. Он датирует альбом 1698 годом и даже включил поэзию из него в «Сборник стихотворений Шитао» [6, с. 256]. Чжу Лянчжи описывает второй лист альбома в статье «Подробный анализ произведений, имеющих отношение к Шитао и Бада шаньжэню». Он указывает, что в последних строках стихотворения, написанного на этом листе, Шитао упоминает Бада шаньжэня[8]: «В маленькой лодке наедине с собой, как же не вспомнить монаха Гэшаня?!» (здесь и далее перевод автора. — *П.О.*) [7, с. 40]. Монах Гэшань — одно из прозвищ Бада, а значит эти строки свидетельствуют о существовании дружеских отношений между двумя художниками. Шитао впервые упоминает имя Бада шаньжэня в одном из своих произведений в 1694 году, а тесное общение между ними происходило с 1698 по 1701 год [7, с. 31].

Чжу Лянчжи в комментарии отмечает, что альбом «Странствие по реке» был широко известен в кругах коллекционеров на рубеже эпохи

(7) Синьаньская школа живописи (Синьань хуа пай) — региональная школа пейзажной живописи конца Мин — начала Цин, основной темой пейзажей художников этой школы являются виды гор Хуаншань.

(8) Бада шаньжэнь — прозвище Чжу Да (1626–1705), известного китайского художника, каллиграфа и поэта эпохи Цин.



Илл. 3. Альбом «Странствие по реке». Бумага, тушь, краски. Частная коллекция, Китай

Цин и Китайской республики, поэтому с него было сделано много копий [7, с. 46]. Также он упоминает две работы (свиток и альбомный лист), поразительно похожие на второй лист альбома. Их авторство также приписывают Шитао. Чжу Лянчжи считает, что художественный уровень этих произведений уступает второму листу и они являются подделками [7, с. 40].

Совершенно иной точки зрения придерживается сотрудник Института искусств провинции Гуанси Чэнь Гопин. В статье «Анализ альбома «Странствие по реке [кисти] Шитао» он указывает на неувязки, которые вызывают сомнения в подлинности альбома [9, с. 34–40]. Прежде всего, он обращает внимание на некоторые различия между печатями альбома с образцами из составленной Чжэн Вэем «Хронологической таблицы печатей Шитао», которая была опубликована в 1990 году в изданном в Шанхае собрании живописи мастера. Говоря о каллиграфии надписей, он отмечает, что в этом альбоме прослеживается близость со стилем великого художника. Однако, по его мнению, при тщательном рассмотрении заметно, что иероглифам не хватает свободы и собранности, которая присуща кисти Шитао. Он пишет: «На первом, втором, третьем, шестом, седьмом, восьмом, девятом и двенадцатом листах движения кисти неуклюжие,

очертания иероглифов рыхлые, нет ощущения, что [надписи] сделаны на одном дыхании, не достает решительности, которая свойственна каллиграфии Шитао» [9, с. 39]. Отмечает он и хронологическую непоследовательность в расположении послесловий в конце альбома. На его взгляд, не логично, что послесловия мастеров эпохи Цин следуют за послесловиями художников и каллиграфов XX века.

Чэнь Гопин также указывает на несоответствие предполагаемого времени и обстоятельств создания альбома с текстами надписей. Так, Сюй Банда в своем послесловии пишет, что альбом создан после года *синь-вэй* (1691 год) по пути из Пекина на юг. Однако в таком случае Шитао не мог использовать в надписях на листах первом, четвертом и девятом листах свое более позднее прозвище Учитель Великой Чистоты.

В конце статьи Чэнь Гопин заключает, что альбом «Странствие по реке» нельзя считать подлинным произведением художника, однако уровень живописи в нем настолько высок, что маститые деятели искусства и эксперты ошибочно посчитали его работой Шитао. По его мнению, это все-таки придает альбому определенную ценность, равно как и наличие послесловий, написанных великими мастерами живописи и каллиграфии.

Доводы Чэнь Гопина представляются обоснованными и могут быть дополнены. Сначала обратимся к надписям на листах альбома. На восьмом листе альбома указано, что он создан «весенним днем [на реке] Цинхуай[9] в лодке», т.е. весной в окрестностях Нанкина. Всего слово «весна» и «весенний» (*чунь*) упоминается на листах альбома семь раз. На всех двенадцати листах альбома художник изображает водные пейзажи. Почти в каждом стихотворении имеются упоминания о реке, речной прогулке, лодках, рыбаках и т.д. В стихотворении на десятом листе снова говорится о Нанкине: «На реке половодной челн одинокий, ветер с дождем утих. Вслед за облаком вдаль всмотрюсь, туда, где Чангань[10] стоит. За стенами города каменного[11] поселилась весна. Сандалии надену и взберусь высоко, чтоб оттуда взглянуть». Следующая за стихотворением подпись гласит о том, что

(9) Цинхуай — река, протекающая в Нанкине.
(10) Чангань — один из районов Нанкина.
(11) Каменный город (кит. Шитоу чэн) — название Нанкина.

листы альбома были выполнены во время странствия по реке в лодке: «[Здесь я] собрал все то, что было создано во время путешествия по реке на нескольких листах старой бумаги. Странствуя в лодке, [я] не смог достичь совершенства в приемах. [Я рисовал], чтобы [немного] развеяться, не более того!» Таким образом, и живопись, и поэзия, и тексты надписей, — все говорит о том, что альбом создан весной во время странствия по реке в окрестностях Нанкина.

Как уже упоминалось выше, Чжу Лянчжи датирует альбом 1698 годом, исходя из надписи на втором листе, в которой упоминается прозвище Бада шаньжэня. С другой стороны, в строках четверостишия на девятом листе говорится, что автору исполнилось пятьдесят лет: «Весны прошла половина, по цветам тоскует природа. Незаметно пятьдесят лет настало, возраст тот, когда свои понимаешь ошибки». Годом рождения Шитао принято считать 1642 год, а значит, пятьдесят лет Шитао исполнилось в 1691 году[12]. Поскольку листы альбома были выполнены в одно время, то надписи на листах два и девять противоречат друг другу. Кроме того, они не соответствуют фактам биографии Шитао. Согласно сведениям «Биографической хроники Шитао», составленной Ван Шицином, весь 1691 год художник находился в Пекине и лишь осенью следующего 1692 года уехал в Нанкин [1, с. 208–212]. С 1693 Шитао жил в Янчжоу, его очередная поездка в Нанкин состоялась весной 1702 года [1, с. 225–249].

Чэнь Гопин в своем исследовании касается самых разных аспектов, на основании которых он делает вывод о том, что альбом «Странствие по реке» не является подлинным произведением Шитао. Однако он никак не комментирует живопись альбома, лишь отмечает высокий уровень живописного мастерства его автора. На самом деле первое, благоприятное впечатление о живописи альбома «Странствие по реке» развеивается при более детальном рассмотрении. Мастерство художника уже не кажется таким безупречным. Привлекает внимание отсутствие стилистического единства в живописи альбома. Известно, что Шитао мог писать в разных стилях, но, как правило, он создавал свои альбомы в единой манере. Альбом «Странствие по реке» выполнен

(12) Здесь следует принять во внимание тот факт, что в традиционном Китае исчисление возраста начиналось от зачатия, а новорожденный младенец считался годовалым.

Илл. 4. Альбом «Странствие по реке», второй лист. Бумага, тушь, краски. Частная коллекция, Китай

в одном жанре, в одно время и объединен единой темой, но создается впечатление, что он состоит из листов, принадлежащих к разным сериям. Листы альбома можно условно разделить на несколько групп. Различия проявляются не только в манере работы кистью и тушью, но и в композиции, а также в способах штриховки для изображения гор, листвы деревьев и растительности. В одну группу следует объединить листы 2, 5, 6, 9 и 12, которые созданы в грубоватой и резкой манере и написаны влажной кистью. Работая в этой манере, автор чувствует

себя очень раскованно и уверенно. Эти листы отличаются и многообразием тонов туши. Автор хорошо прорабатывает композицию, разделяя пространство на несколько планов. Изображения на первом плане детально выписаны. Художник легко передает глубину пространства пейзажа. Для изображения гор, как правило, использует штрих «растрепанная конопля» (*пима цунь*), а для листвы деревьев штрихи в виде иероглифов «цзе» (*цзецзы дянь*) на переднем плане и штрихи в виде поперечных овальных точек (*хунь дянь*) на заднем плане.

Совершенно по-иному выполнена другая группа, листы 4, 7 и 8, которые написаны сухой кистью. Здесь уверенность внезапно покидает художника, его кисть становится нерешительной. Для того чтобы передать листву деревьев и пышную растительность, он использует штриховку в виде круглых точек «черный перец» (*хуцзяо дянь*). Шитао всегда наносит такие круглые точки на поверхность бумаги энергично. Они подчинены особому чувству ритма, своим внутренним законам. Здесь кисть автора выглядит слабой и нетвердой, а точки нанесены беспорядочно. Невыразительно на этих листах выглядит и тушь. Из-за ее равномерного тона изображения выглядят плоскими, а объекты заднего плана выпирают на передний. Наконец в еще одну группу можно объединить листы 10 и 11, которые отличаются от всех прочих листов сюжетом и предельной лаконичностью. Они созданы в манере наивной архаики.

Первый лист альбома сложно отнести к той или иной группе. На нем изображена одинокая лодка, которая держит путь в горном ущелье между скалистых берегов. Рисуя скалы, автор применяет штрих «растрепанная конопля» (*пима сунь*). Подобную манеру изображения можно увидеть на последнем листе самого раннего альбома Шитао, созданного в 1657 году. Чтобы передать извилистость горной реки, автор загромождает все пространство альбомного листа серыми стенами утесов. Такую композицию нельзя назвать удачной. Лодка на переднем плане немного оживляет унылый пейзаж. На ее носу человек налег на весло, а другой на корме правит рулем. Сидящий под плетеным навесом пассажир высунулся в окно и словно любуется видами. Ту же лодку, нарисованную в упрощенном виде, мы видим на втором листе альбома. Художник не соблюдает пропорций, и плывущая вдали, она получается размером с хижину на переднем плане, а фигуры людей выглядят чересчур большими. Несмотря на то, что

Илл. 5. Альбом «Странствие по реке», восьмой лист. Бумага, тушь, краски. Частная коллекция, Китай

окружающий пейзаж поменялся, позы людей на носу и корме остались неизменны, а из окна навеса все также выглядывает пассажир. Кажется, автор альбома намеренно вводит изображение лодки на второй лист и делает ее узнаваемой, для того чтобы связать между собой первый и второй листы альбома и придать им единство. Ту же самую лодку, выглядывающую из-за скалы, можно заметить и на третьем листе. Такой прием выглядит нарочитым и не характерным для Шитао, он действует намного искуснее. Так, например, в альбоме

Илл. 6. Альбом «Странствие по реке», первый лист. Бумага, тушь, краски. Частная коллекция, Китай

«Возвращение» (*Гуй чжао,* досл. «Возвращение челна»)[13] на первом развороте он изображает одинокую лодку, плывущую вдали [3, с. 170]. Ее повторное изображение Шитао дает на переднем плане пятого разворота в совершенно ином ракурсе и масштабе, а на седьмом развороте рисует открывающийся с реки вид на берег.

(13) Находится в собрании Музея Метрополитен (Нью-Йорк).

Разнородную живопись альбома объединяет сине-зеленая палитра, которую, впрочем, тоже нельзя назвать свойственной Шитао. Основными цветами пейзажей художника, как правило, были индиго и охра. Чуждой для живописи Шитао выглядит и манера подцвечивать желтым цветом ветви ивы.

Что касается поэзии альбома, то некоторые из стихотворений были заимствованы из произведений Шитао [9, с. 36]. Стихотворения четвертого и пятого листа встречаются на пятом листе альбома с изображениями пейзажей и цветов-трав, который находится в собрании Музея Гугун в Пекине. Этот альбом был написан Шитао в 1700 году [10, с. 434].

Таким образом, проведенный в статье анализ свидетельствует о том, что альбом «Десять пейзажей» из собрания ГМВ не может быть подлинным произведением Шитао. Его прототипом является альбом «Странствие по реке», который находится в частной коллекции в Китае. Ряд авторитетных специалистов приписывают его кисти Шитао и называют одним из ярких образцов живописи великого мастера. Однако проведенный автором подробный разбор текстов надписей и живописи свидетельствует о том, что Шитао не может быть создателем альбома «Странствие по реке».

Автор выражает благодарность заведующему сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания Е.И. Кононенко и сотрудникам ГМВ Л.И. Кузьменко, О.В. Черновой и К.М. Писцову.

Список литературы:

1 *Ван Шицин*. Шитао ши лу (Сборник поэзии Шитао). Шицзячжуан: Хэбэй цзяою чубаньшэ, 2005. 425 с.

2 *Ли Личжун*. Шитао хэши шиюн Дадицзы чжи хао (Когда Шитао начал использовать прозвище Дадицзы) // Чжижэнь у фа: Бада, Шитао шу хуа сюэшу таолуньхуэй вэньцзи [Мудрецы не ведают правил: Сборник материалов научной конференции о живописи и каллиграфии Бада и Шитао]. Пекин: Гугун чубаньшэ, 2015. С. 138–143.

3 *Одинокова П.С.* Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения // Художественная культура. 2020. № 4. С. 168–183. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/a58/hk_2020_4_168_183_odinokova.pdf (дата обращения 24.02.2021).

4 *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 161–176.

5 *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. М.: Государственный музей Востока, 2014. 350 с.

6 *Чжу Лянчжи.* Шитао шивэнь цзи (Сборник стихотворений Шитао). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2017. 428 с.

7 *Чжу Лянчжи*. Шитао юй Бада сянгуань цзопин бяньси (Подробный анализ произведений, имеющих отношение к Шитао и Бада шаньжэню) // Чжунго шухуа. 2017. № 5. С. 31–46.

8 Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи. Шанхай боугуань пянь (Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов, под ред. Шанхайского музея). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1987. 1635 с.

9 *Чэнь Гопин*. «Шитао цзян син хуацэ» каоси (Анализ альбома «Странствия по реке [кисти] Шитао») // Ишу таньсо. 2019. № 9. С. 34–40.

10 Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Collections from the Palace Museum and Shanghai Museum. Macau: Macau Museum of Art, 2004. 510 p.

References:

1 Wang Shiqing. *Shitao shi lu* [Anthology of Shitao's Poetry]. Shijiazhuan, Hebei jiaoyu chubanshe, 2005. 425 p.

2 Li Lizhong. Shitao heshi shiyong Dadizi zhi hao [When Did Shi Tao Start Using the Alias "Da Dizi"?]. *Zhiren wu fa: Bada, Shitao shuhua xueshu taolunhui wenji* [Rules of The Masters: Proceedings of a Symposium on the Paintings of Badashanren and Shi Tao]. Beijing, Gugong chubanshe, 2015, pp. 138–143.

3 Odinokova P.S. Al'bom Shitao "Vozvrashhenie": edinstvo slova i izobrazhenija [Shitao's Album Returning Home: Unity of Word and Image]. *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 4, pp. 168–183. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/a58/hk_2020_4_168_183_odinokova.pdf (accessed 24.02.2021).

4 Sokolov-Remizov S.N. Fenomen imitacii v kitajskoj tradicionnoj zhivopisi i kalligrafii: orientiry jekspertnoj ocenki [Phenomena of Imitation in Chinese Traditional Painting and Calligraphy: Guidance on Expert Evaluation]. *Original i povtorenie. Podlinnik, replika, imitacija v iskusstve Vostoka. Sbornik statej* [Original and Replication. Original Work, Replica, Imitation in Oriental Art. Collected Works], eds. P.A. Kucenkov, M.A. Chegodaev. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija Publ., 2014, pp. 161–176. (In Russ.)

5 Sychev V.L. *Klassicheskaja zhivopis' Kitaja v sobranii Gosudarstvennogo muzeja Vostoka* [Classical Chinese Painting From the Collection of State Museum of Oriental Art]. Moscow, Gosudarstvennyj muzej Vostoka Publ., 2014. 350 p. (In Russ.)

6 Zhu Liangzhi. *Shitao shiwen ji* [Anthology of Shitao's Poetry]. Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2017. 428 p.

7 Zhu Liangzhi. Shitao yu Bada xiangguan zuopin bianxi [The Analysis of Artworks Related to Shitao and Bada]. *Zhongguo shuhua*, 2017, no. 5, pp. 31–46.

8 *Zhongguo shuhuajia yinjian kuanzhi. Shanghai bowuguan pian* [Seals and Inscriptions of Chinese Painters and Calligraphers. Compiled by Shanghai Museum]. Beijing, Wenwu chubanshe, 1987. 1635 p.

9 Chen Guoping. "Shitao jiang xing huace" kaoxi [The Analysis of "Shitao Jiang Xing Huace"]. *Yishu tansuo*, 2019, no. 9, pp. 34–40.

10 *Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao*. Collections from the Palace Museum and Shanghai Museum. Macau, Macau Museum of Art, 2004. 510 p.

УДК 7.036.1
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-140-165

Абдуллина Дарина Александровна
Ведущий научный сотрудник, ФБГУК «Государственный Русский музей»; аспирант, кафедра художественного образования и декоративного искусства, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
abdullina@muzped.net
Ключевые слова: детский портрет, религиозная тематика, христианская символика, ретроспективность, детская тема в живописи, история детства.

Абдуллина Дарина Александровна

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов

В статье рассматривается детский портрет в творчестве советских художников второй половины 1960-х — начала 1980-х годов. На данный момент этот тип жанра мало изучен. Поколение художников-семидесятников демонстрировало единство в том, как они видели, понимали и презентовали важнейшую идеологему советского строя — детский образ. Лица мальчиков и девочек в портрете позволяли им уйти от пресной действительности застойных лет с помощью ретроспективной рефлексии минувшего или служили проводником трансцендентного в повседневность. Представители официального крыла предпочитали деликатно воссоздавать историческую ауру вокруг ребенка и толковать его образ сквозь призму излюбленной эпохи, а андеграунд обращался к религиозной тематике, на языке которой говорили детские образы в прошлом.

Abdullina Darina A.
Leading Researcher, State Russian Museum; postgraduate student, Department of Art Education and Decorative Arts, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
abdullina@muzped.net
Keywords: child portrait, religious theme, Christian symbolism, retrospective, child theme in painting, childhood history.

Abdullina Darina A.

Retrospectivism in Soviet Children's Portraits of the Second Half of the 1960s — Early 1980s

The article examines a child's portrait in the work of Soviet artists of the second half of the 1960s — early 1980s. At the moment, this type of genre has been little studied. The generation of artists — the "seventies" demonstrated unity in the way they saw, understood and presented the most important ideologic image of the Soviet system — the image of a child. The faces of boys and girls in portraits allowed them to escape from the insipid reality of stagnant years with the help of retrospective reflection of the past, or served as a conductor of the transcendent into everyday life. Representatives of the official wing preferred to delicately recreate the historical aura around the child and interpret his image through the prism of their favorite era, while the underground turned to religious themes, the language of which childhood images spoke in the past.

Отечественное искусство «семидесятых», а точнее второй половины 1960-х — 1980-х годов, вызывает большой интерес у российского и зарубежного научного сообщества. Перипетии взаимоотношений художников и власти, культурное наполнение и феномен андеграунда тех лет нашли свое отражение в исследованиях Д. Кремчара, Е.М. Раскатовой, В.С. Жидкова, К.Б. Соколова, К. Аймермахера, Е.Ю. Скарлыгиной, В.Э. Долинина, Д.Я. Северюхина, Н.С. Степанян, В.Е. Лебедевой и других авторов. Между тем в искусстве конца 1960-х — 1980-х годов многие явления не только мало изучены, но некоторые не затронуты даже вскользь. Одной из таких пустот, пусть и не кажущейся на первый взгляд значительной, является детский портрет. Детские лица словно прятались от глаз исследователей за взрослыми проблемами искусства тех лет. Сокрытым оставался и тот факт, что данный тип портрета переживал тогда уникальные трансформации, которые были порождены очень многими обстоятельствами в художественной, социальной и даже политической жизни страны. Более того, обращение к детскому портрету — это пример того самого «основания», необходимого «для позитивного научного дискурса в отношении эпохи 1970-х, который должен прийти на смену предшествующему, главным образом, негативному» [24, с. 81].

Внимание автора направлено на освещение идейного содержания портретных изображений советских мальчиков и девочек, которые значительно отличались от насаждаемой с 1930-х годов идеологемы «счастливого советского детства». Они в гораздо меньшей степени, чем это было ранее, участвовали в привитии «социалистического образа жизни». Примечательно то, что эта тенденция касалась как неофициального, так и официального искусства. Это со стороны парадоксальное единство двух старательно дистанцировавшихся друг от друга явлений вполне объяснимо за счет особого положения детского портрета. Он существовал, прежде всего, в интимной сфере живописцев и был связан с «ближним кругом», следовательно, редко выходил за пределы мастерских и домашних комнат. Поэтому в пространстве детского портретирования живописцы обоих лагерей могли позволить себе гораздо больше вольностей и сближений, чем в других жанрах.

В силу этой особенности детский портрет обозначенного периода обретал и транслировал иные, порой даже противоположные идеалу советского человека смыслы, очень далекие от идей материализма. Авторы того времени активно обращались к историческим образцам не только национальным, но и западноевропейским, более того — общемировым. Особый интерес вызывала христианская символика, которая с самого момента появления в европейском искусстве была верной спутницей детского образа. Помимо этого обращение к прошлому и даже сакральному словно являло собой своеобразную форму протеста художников против прежних искусственно культивировавшихся символов «советского детства». Так, в детском портрете 1930-х годов модели наблюдали за самолетами и техникой как знаками лучших достижений государства и прогрессивного «светлого будущего», а после войны вокруг дитя появились разнообразные игрушки и детская мебель как маркеры благополучия «счастливого советского детства». В семидесятые понимание функции детского портретирования менялось в связи с упомянутыми неоромантическими тенденциями, уклоном в религию и мистицизм [17], что требовало совершенно иной формулы представления и, соответственно, некоторого пересмотра символической сферы образа. И образцы для этого находили в прошлом, подобно ретроспективным мечтателям рубежа веков.

К описываемому моменту ожидания «светлого будущего», с которым был напрямую связан детский портрет 1930–1960-х годов, утрачивались, исчезали, оборачиваясь общим постмодернистским эффектом «обратной апокалиптичности» (Ф. Джеймисон). В период застойных лет, когда царили запреты, цензура и упаднические настроения, в противовес этому нарастало желание вырваться, получить глоток свободы [3, с. 9] даже в, казалось бы, столь незатейливом, наивном и мирном типе жанра, как детский портрет. Правда, в условиях тотального замалчивания разговор о чем-то ином, как не о «счастливом советском детстве», был возможен только на уровне иносказаний и метафор. Детские образы, уже давно обретшие статус символов чистоты и обособленности от мира взрослых, служили способом ухода художника — «большого ребенка» в иные миры. Помимо этого они были прекрасным средством трансфера высоких материй в серую советскую повседневность. И в первом, и во втором случае портрет ребенка будто помогал автору примириться с современностью, увидеть в ней смысл. От этого, скорее всего, социальный и политический контексты в детском портрете находили отражение крайне редко.

Смысловая составляющая детского портрета в тот период становится необычайно сложной. Она напоминает постмодернистский «слоеный пирог», верхний слой которого предназначался для обычного зрителя, а нижние глубинные уровни, если они были, — для посвященных людей. В отличие от западного искусства наши портретисты не снижали высшие ценности [21, с. 353], в том числе связанные с детством. Напротив, они возрождали и осторожно переосмысливали их. Детский образ в портрете вновь, как это было у романтиков, возвышался над обыденностью, но уже в ином качестве — как проявление божественного/трансцендентного в обыденном. Фигура, занятие, окружение ребенка становились средствами или формами своего рода философствований. Так, Т.Г. Назаренко писала о современном ей поколении художников, противопоставляя его шестидесятникам: «Пафос суровых будней, все эти энергичные мужчины и женщины должны были уйти. Это естественная смена. Пришла духовность, закрытость, придумывание…» [12, с. 108]. Подобно постмодернистам, советские художники того времени, согласно Ж.Ф. Лиотару, были «в положении философа, изобретающего новые правила игры» [13, с. 309] среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади (Ж. Бодрийяр).

Философствования на тему ребенка и детства были у каждого мастера свои. Объединяла их общая завороженность историей и художественной традицией [22, с. 180]. Представителей пестрого неофициального искусства особо привлекала религиозная тема в детском портрете, которая была чрезвычайно популярна и в XIX веке. Например, малолетняя дочь художника в картине «В саду» (1969) кисти В.В. Ватенина позволяет автору в традиционном для него ключе говорить на языке знаков и символов о тайнах мироздания, бренности бытия, вечном и проходящем. Образ реальной девочки помещается и растворяется на фоне ковра, сотканного из листьев и ягод вишни, нежных вьюнков — метафор природного и/или божественного Абсолюта. По ней, как по одному из растений этого подобного райскому саду места, ползают насекомые, садятся рядом, нисколько не боясь ее и воспринимая модель как органичную часть пышно цветущей природы. Девочка доверчиво протягивает неведомому собеседнику спелое яблоко, в ее невинных детских руках воспринимаемое как еще не вкушенный плод познания добра и зла. И тут же зритель замечает

Илл. 1. В.В. Ватенин. В саду. 1969. Частное собрание. Санкт-Петербург

Илл. 2. Л.П. Новикова. Журавлик. 1967. Частное собрание. Москва

подвергшиеся тлению листья, касающиеся локтя модели. Они словно намекают на быстротечность волшебной поры детства, предстоящей утрате невинности и «райского сада», что, скорее всего, связано с личными вполне закономерными страхами и переживаниями художника-отца. И вот тут-то общее с XIX столетием заканчивается, так как появляются намеки на потерю связи с миром детства, чего живописцы 150–200 лет назад позволить себе не могли.

Иной способ презентации портретного образа ребенка — это прямое включение образов, связанных с тем, что концептуалисты называли «духовкой и сакралкой». Например, Л.П. Новикова в картине «Мальчик с журавликом» (1967) за окном, на фоне которого сидит мальчик, изобразила купола собора. Согласно В.Н. Топорову, в отечественной культуре оконный проем всегда читался «как образ света, ясности, сверхвидимости…» [20]. Образ улыбающегося ребенка и собор равнозначны по масштабу и светоносности. «Процветшие» луковицы и ясное небо подчеркивают витальную силу и первого, и второго. Все это в купе для верующего человека является подобием Небесного Иерусалима, Града Божия. Бумажная птица в руках

у ребенка может читаться как символ надежды и перемен, более того — Святого Духа. Желтая пшенная каша в тарелке напоминает солнце, повторяет цвет и форму луковиц и куполов. Все в портрете, как и эмоции на лице модели, говорит об оптимизме, тяге к жизни и положительным изменениям в ней, что, вероятно, было созвучно мироощущению самого живописца.

Неоромантическое идиллическое понимание детского мира, образы, напоминающие евангельские, можно найти в тематических картинах и портретах кисти З.И. Филиппова. Ребенок в них становился универсальным символом перехода из мира технического прогресса и взрослости в иную реальность «святого детства», как, например, в «Голубом жеребенке» (1978). Художник, видевший и испытавший на себе ужасы войны, остро чувствовал потребность прикоснуться к этому миру идиллии и невинности, воссоздать его эмоциональную сферу, порой вольно или невольно используя христианскую символику. Примером тому может служить картина-портрет «Компот», в которой автор, на первый взгляд, изображает будничный момент из жизни конкретного подростка, решившего в жаркий летний полдень освежиться прохладным напитком. Однако посвященный может прочесть смысл совсем по-другому, условно, но все же соотнеся образ тощего и несуразного ребенка с евангельским образом Христа. Мальчик сидит в белой майке за дощатым столом, подобно Иисусу в Тайной Вечере. Перед ним — тарелка с вишнями и банка с красным вишневым компотом. Эти ягоды — известные символы Евхаристии, Страстей Господних [25, p. 16–17]. Над головой нависли виноградные лозы, также связанные с этой тематикой. Позади — яркий, озаряющий все и поглощающий мир свет. Внизу, в будто тварном мире, амбивалентное по смыслу изображение собаки — символа преданности и одновременно нечистоты предательства — и кошки, которая по семантике соотносилась с темными силами [23, с. 93]. В «небесном» мире парят бабочки и птицы — символы рая, а также чистых христианских душ [23, с. 100]. Реальность сталкивается с большим количеством смыслов, сводящихся к мысли о Христе, борьбе добра и зла, небесного и земного, но в то же время прямо не указывающих на них.

Подобное можно увидеть в детских портретах XVIII–XIX столетия, которые использовали символы такого рода, чтобы показывать воспитательные доминанты в становлении ребенка как взрослого

Илл. 3.
З.И. Филиппов.
Компот. 1969.
Частное собрание.
Севастополь

добродетельного человека. Однако в случае советского портрета обозначенного периода малолетние модели ничему не учат, так как любая демагогия на тот момент уже набила оскомину. Детские лица помогали авторам мечтать о том идеальном мире, который был утрачен или так никогда и не обретен, и отвлечься от строя жизни, сложившегося в Советском Союзе и похожего «не столько на земной рай, сколько на перманентный кошмар» [6, с. 7]. Образ ребенка в условиях крушения коммунистической иллюзии помогал возродить мечты о потерянном рае, преодолевать «сопротивление материи». Пожалуй, он единственный в той непростой обстановке смог сохранить в глазах художников внутреннюю духовность, а не превратился в пустой «панцирь» и «мертвую церковность» (А.Д. Синявский). Отсюда и очень корректное, деликатное отношение к модели, без «срывания покровов» и препарирования «темных уголков» детской души, которые уже позволяли себе западные авторы.

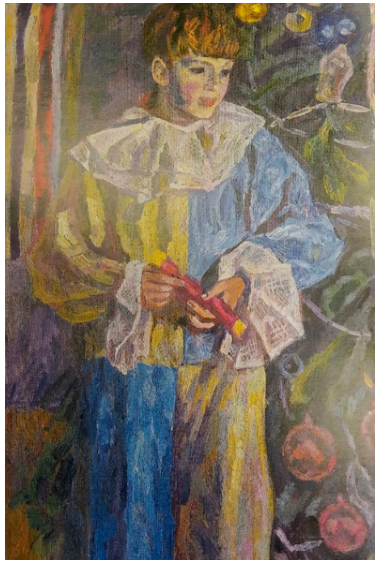
Советские мальчики и девочки 1970–1980-х годов изображались не в волшебном детском мире, а в мире реальном, со своим угловатым и неправильным телом, обычной, вовсе не праздничной одеждой и вполне современными вещами. При этом их нередко окружают

символы, цитаты, которые указывают на нечто трансцендентное, сложное в плане изобразимости, с трудом выразимое, неконкретное, неопределенное. Смыслы растворялись, проникали друг в друга, порой возникали случайно, неупорядоченно, сами собой, в зависимости от восприятия зрителя.

Детские портреты помимо евангельской символики использовали и выразительные средства, и приемы тех живописных стилей, которые были исторически связаны с эпохой и Возрождения, Древней Русью, модерном, — времен, в которых образы детей заключали интересовавшие семидесятников идеи. Так, картина «Под старой яблоней» (1969) Д.Д. Жилинского с портретными образами членов семьи, в том числе и малолетних, намеренно создана не только с соблюдением традиций темперной живописи, свойственных отечественной иконописи, но и сообразно ее стилистике, пластике и символике. Происходящий в реальности сбор фруктов в саду бабушкой и внуками (детьми художника) превращается в некое сакральное действо, в котором мальчик подобен Адаму, а девочка, соответственно, юной Еве. Их стройные светлые фигурки резко контрастируют с изображением сгорбленной престарелой матери Жилинского, которой и посвящено, согласно надписи на раме, полотно. На той же раме изображены как «донаторы» ранее умершие супруг и сын женщины. Разные поколения соединяются в полотне, повествуя о жизни матери и в то же время намекая на прошлое семьи и «жизнь будущего века», отраженную во внуках, природе, будто бы процветшей подпорке для яблоневых ветвей. Смыслы соединяются, а портретные образы детей словно функционируют на разных уровнях. В этом отражалась такая общая тенденция для живописи 1970-х годов, как «расслоение образа, отступление от единства времени и действия, когда произведение мыслилось как совокупность автономных мотивов, объединенных общностью темы» [7, с. 304].

Детский образ в портрете мог служить проводником в мир прошлого. В портрете сына Пети, также известном как «Петя. 31 декабря 1971», художник Э.Г. Браговский словно ведет «рассказ о ребенке, который, встречая новый год своей короткой еще пока жизни, вдруг задумался о прабабушке, жившей давно-давно. О ней напомнили старинные кружева, пришитые к маскарадному костюму» [15, с. 320]. Это личное прошлое семьи, в контекст которого и поместил автор ребенка.

Илл. 4. Д.Д. Жилинский. Под старой яблоней. 1969. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Илл. 5. Э.Г. Браговский. Петя. 31 декабря 1971. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ребенок как метафора витального настоящего и «светлого будущего» вновь соединился с трогательным и важным для него самого и отца ушедшим, придавая лирические нотки, казалось бы, праздничному произведению. В этом портрете также чувствуется взаимосвязь с картиной «Дети в маскарадных костюмах» (1909) кисти Б.М. Кустодиева. Общее для них — это изображение праздника и соблюдение семейной традиции, а также переклички в колористическом и композиционном решениях. Однако дети начала XX века играют в прошлое, которое воспринималось тогда тоже ретроспективно, но более оптимистично, подобно радостному и невинному детскому миру, каким он был в глазах людей в то время. Юный Петя же в 1970-х годах, напротив, выступает как повод, чтобы погрустить об утраченном минувшем, и вновь как символ исключения самого автора из мира детства, грез и воспоминаний.

Включение элементов минувшего в настоящее ребенка можно проследить и в портретах И.С. Глазунова. Художник, живо интересовавшийся историческими темами и родовой памятью, использовал этот

Илл. 6. И.С. Глазунов. Ваня. Портрет сына художника. 1976. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, Москва

Илл. 7. В.П. Барвенко. У памятника А.С. Пушкину. Зима в Калинине. 1987. ГМВЦ «РОСИЗО», Москва

прием в портрете сына Ивана (1976). Мальчик с большими голубыми, печальными глазами напоминает хрупкие и светлые фигурки детей в крупных полотнах мастера, связанных с художественным и философским осмыслением отечественной и мировой истории. Красная рубаха на нем — словно отсылка к национальным традициям. Однако на фоне виден не то рисунок, не то макет испанского корабля с крестом и синие тона занавеси, которые воспринимаются намеком на увлечения ребенка рассказами об отважных мореплавателях и пиратах.

Глазунов тонко создает ауру излюбленной самой моделью эпохи с помощью предметов. Нередко у него эту роль играет костюм. Переодевание и перевоплощение в героев иных времен было частым занятием детей художника, поскольку бутафория в его мастерской позволяла реализовываться этой типично детской тяге в полной мере. Стык разных миров, времен, мест не был чем-то необычным в данной ситуации, как, в принципе, с любым детским образом, который в силу своей знаковой природы мог совершать такие «перемещения». В освещаемый здесь период мотив переодевания становится популярным как в детском, так во взрослом портрете. В среде художников тех лет востребованным становится прием трактовки образа современника за счет воссоздания атмосферы прошлого посредством костюма и атрибутики. Ранее, согласно идеологии формирования «нового человека», внутреннее должно было отражаться во внешнем облике. Костюмизация и карнавальность как намек на лукавство, шутовство не приветствовались. Однако в 1980-е годы эта функция относительно одежды полностью исчезает, что позволяет говорить о «разрыве взаимосвязи внешнего облика и внутреннего личностного содержания» [10, с. 144].

Помещение ребенка в иное пространство и время было также возможно через его изображение в знаковых местах, связанных с образами деятелей культуры и искусств. Так, сын художника В.П. Барвенко изображен отцом в парке рядом с памятником «солнцу русской поэзии» (1987). Темными силуэтами на общем бело-охристом фоне выделяются сам монумент и фонарь, стилистика которого ассоциируется с эпохой Пушкина. Вертикали фонаря вторит прямая фигурка подростка, держащего книгу и обращенного в сторону поэта. Между ними словно происходит молчаливый диалог, в котором сходятся признанный «любимец муз» прошлого и мечтатель настоящего. Реальность же далеко. Она расположилась бурой полосой за затянутой

Илл. 8. А.И. Петров. Портрет мальчика. 1985. Частное собрание, Россия

льдом рекой. В данном детском портрете «перемещение» ребенка происходит на ассоциативном уровне, возникшем за счет вполне современных объектов. Интересно то, что в облике модели соединяются охристые и темно-серые цвета, как бы намекающие на его принадлежность и этому, и тому времени.

Еще один вариант ретроспекции в детском портрете — это прямая подгонка детского образа под историческое изображение. Детский портрет в зависимости от чувства вкуса и знаний портретиста мог превратиться либо в изящную цитату, либо в откровенный китч. Например, в портрете ребенка А.И. Петров иронизирует над примитивной техникой и пластической статикой работ доморощенных провинциальных художников XVIII–XIX веков. Он презентует конкретного современного ребенка в той же стилистике, с теми же ошибками, но делает это подчеркнуто ярко, гиперболизировано. Более того, маленький мальчик выглядит у него не просто как уменьшенная копия взрослого, а как неприглядный карлик средних лет. В портрете «Наташа» (1982) кисти А.Г. Ситникова происходит иной процесс: на образ ребенка также проецируется исторический образец, но в итоге

Илл. 9. О.В. Булгакова. Автопортрет (Портрет с ребенком). 1980. Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Ярославль

изображение превращается в эффектный оммаж на девичьи портреты XVIII столетия и символ витальной силы детства или «детства искусства». Отметим, что религиозная тема в данном ракурсе проявляла себя очень редко. Возможно, подсознательно отечественные художники, даже самого смелого толка, с осторожностью относились к соотношениям образа ребенка и христианских символов, особенно там, где они балансировали на грани китча, иронии, пародии.

Ребенок как форма воспоминания мог воплощать в себе маленькое и уязвимое «я» художника. Так, серия «исторических» портретов кисти Е.Е. Моисеенко (1963–1964) атмосферно повествует о детстве С.А. Есенина, некоторые эпизоды которого описаны поэтом в книге «О себе» (1925) [19]. «Представление» Есенина в виде невинного и не по-детски серьезного ребенка-подростка вполне соответствует общему романтическому восприятию его образа. Автопортрет О.В. Булгаковой (1980), напротив, использует изображение девочки как метафору себя самой, собственного видения мира, подобного наивному взгляду ребенка. Сквозь дочь, чрезвычайно похожую на себя, художница меланхолично смотрит на настоящее. В руках ребенок держит не то

Илл. 10. Б.И. Шаманов. Девочка в голубом платье. Дочь художника Елена. 1966. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

завитки волос матери, не то виноградную гроздь, связанную с идеей Причащения. Тема мечты и размышлений перекликается с мыслями о прошлом, судьбах народа, человечества в целом, христианскими мотивами.

В портрете ребенка, как уже отмечалось, собираются личные воспоминания, ощущения автора о чем-то важном, более масштабном, чем он сам, то есть высших материях. Например, в портрете дочери художника, более известном как «Девочка в голубом платье» (1966), Б.И. Шаманов передает свои общие впечатления от мира северной деревни. Ощущение кристальной хрупкости природы этого сурового края подчеркивается нежностью детского образа и воздушных шаров одуванчика. А.Л. Дмитренко отмечала, что в этой картине «в трактовке природы, образа девочки ясно видны и традиции крестьянских жанров, того доверия к серьезности детского восприятия, которое по-своему выражено А.Г. Венециановым и К.С. Петровым-Водкиным, А.А. Пластовым и В.Е. Попковым…» [15, с. 321]. Добавим также созвучие этого портрета образу Сарры Элеоноры Фермор кисти И.Я. Вишнякова (1749–1750), который с помощью метафор намекал на малолетний

возраст модели. Однако спустя 250 лет ребенок сам стал метафорой. Интересно то, что мотив одуванчиков как средства подчеркнуть одновременно хрупкость детского образа и зыбкость воспоминаний встречается не только у склонного к реалистической манере с легкими нотками «полукубизма» Б.И. Шаманова, но и у основателя русского неоэкспрессионизма и постсупрематизма В.С. Казарина в картине «Девочка в одуванчиках» (1975).

Ретроспективность в детском портрете выражалась не только в разговоре о высших материях посредством использования символической сферы детства. Художники того времени с легкостью играли историческими стилями, манерами и техниками. Каждый выбирал и/или придумывал что-то свое в нужной ему мере. Поэтому детские портреты того периода можно охарактеризовать как разностильные. Даже общая реалистическая форма, к которой был склонен этот тип жанра, как бы расслаивалась на «гибриды» с нотками где-то экспрессионизма, где-то сюрреализма, а то и гиперреализма, концептуализма или иных течений. В этом разнообразии был один общий живописный момент — тяга к монохромности. Цветовой строй детских портретов по большей части выдерживался живописцами с преобладанием либо голубых и зеленых, либо оранжевых и желтых оттенков. Например, в картине «Среди берез. Нина» (1971) художник Ю.Н. Шибаев использует сочетание синих и белых цветов, напоминающих небо и свет, «синюю птицу счастья». Их холодные тона повторяются в стройном ритме берез и фрагментах неба, синем пальто и белой шали гуляющей среди них девочки. Портретный образ ребенка вновь становится средством поговорить не только о детстве и прошлом, но о собирательном образе Родины. В портрете жены и сына (1972) художник В.Н. Комар использовал концептуальный язык пародийного соц-арта, изображая «родных, жену и детей в официальном стиле вождей и героев» [16] в теплых красных и желтых оптимистических цветах плакатов с лозунгом «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!». Здесь, как и в совместном портрете В.Н. Комара и А.Д. Меламида «в идеологический канон, в живописный символ всего советского зажаты обыкновенные человеческие лица» [5, с. 86]. Важно подчеркнуть, что в обоих случаях цвет не выражал внутреннюю экспрессию ребенка, а скорее содействовал раскрытию авторского замысла.

Мультистилистика и многомерность детского портрета того времени вполне соответствовала представлению о том, как видел мир сам ребенок. В этом свете интересно рассуждение Э.В. Булатова о детской иллюстрации: «Главное — это представление о сказке вообще и детская память о том, каким должен быть настоящий сказочный принц, какой должна быть настоящая сказочная принцесса. <…> У ребенка есть свои представления о настоящих принцессах и настоящих замках, и они могут расходиться с историческими реалиями. И мы пытались изобразить именно это детское представление» [11]. Четкое осознание художниками особости детского восприятия в совокупности со знаковой функцией самого образа в культуре позволяли осуществлять им в портрете ранее невозможные «трансферы» в разные эпохи и измерения, используя различные стили, техники, принципы. Соединялись и жанры, придавая портрету характер нарратива. Так, очень часто вместе с портретом используются натюрморт или пейзаж.

Особо следует отметить и единство психологического состояния моделей. Его можно охарактеризовать как мечтательность и задумчивость. Во многих портретах дети повернуты в сторону, изображены в профиль, что для соцреалистических работ было редкостью. Взгляд мальчиков и девочек направлен в окно, в сторону или на свои рисунки, как, к примеру, в «Девочке у окна» Л.Н. Кирилловой (1986), «Мальчишке» Б.М. Неменского (1976), портрете Оли Б.С. Угарова (1981), в картине «Портрет Вячеславы. Созерцание» Н.Л. Абдусоматовой (1988) и многих других работах. Даже когда ребенок прямо смотрит на зрителя, открыто улыбается ему, создается ощущение, что увлечен он вовсе не им и не художником. Это тот самый «мудрый взгляд всезнающих иконописных глаз» [15, с. 324], который так часто возникал в отечественном детском портрете. Он встречается и в эмоционально сдержанных портретах детей, созданных в реалистическом духе В.В. Ватениным и Л.Н. Кирилловой, и в экспрессивном, но нежном, почти бестелесном образе юной Лены (1962), изображенной А.Т. Зверевым, гипперреалистичном «АА-первом» (1986) Е.В. Щипанова и т. д. Детский взор в портретах обращен внутрь естества, но не нашего и даже не рефлексирующего автора. Детский образ помогал уходить в иную реальность, искать иные пути в обстановке «отрицания действительности» [18, с. 4]. Так, анализируя современное им искусство и иронизируя над ним, «Известные художники» в рамках концепции ПОСТ-арта создали выставку выдуманного художника Н. Бучумова, дав тем самым своеобразную собирательную характеристику современного творца. На этой выставке целый раздел был посвящен бегству автора из «развратных столиц, чтобы быть ближе к почве и запаху полыни» (единственное воспоминание о детстве), где он отрешился от социальных проблем века и стал писать, «как птичка поет» [5, с. 99]. В данной пародии нашла отражение общая тенденция бегства от реальности, которая и приводила авторов того времени в детский мир.

В этом свете не кажется удивительным, что в портрете так широко представлен мотив детского творчества. Ребенок изображается в моменты рисования, создания художественного образа, которое сродни священнодействию. Часто перед ним или за спиной появляются детские рисунки со скрупулезно переданным содержанием, которые не столько раскрывают креативную составляющую личности модели, сколько сближают ее с образом художника. Большинство моделей и были собственными детьми, то есть наследниками авторов, что обуславливает еще одну смысловую линию — преемственности. В таких портретах, как «Катя» Л.Н. Кирилловой (1976), «Митя с Чайкой» Э.Д. Хохловкина (1973) и др., в которых модель либо рисует, либо там присутствуют ее работы, появляются уже упомянутые мечтательность и задумчивость. Однако в этих случаях такие состояния уже напрямую связаны с темой творческого вдохновения. Рисунки на стене также обретают функцию окна/портала, словно представляющего созерцание художником мира через незамутненные глаза ребенка. Опять проявляет себя проблема вторжения имманентного в повседневность через детский образ.

Отметим, что в детском портрете того периода важную роль играет пейзаж. В нем также чувствуется мотив возвращения самого автора через образ ребенка в мир своего детства. Так, пейзаж демонстрируется чаще всего через изображение в окне — мотив, встречающийся в портрете и тематических картинах, а также пейзажах того времени [8, с. 603]. И он прямо указывает на состояние созерцания конкретного уголка природы, фокусировки взгляда на нем. Пластический язык пейзажа либо носит классические ренессансные черты, либо связан с декоративным строем народного искусства. Природа за спиной модели тиха и спокойна, многомерна и символична. Обращает на

себя внимание, что практически не встречается изображение дали. Линия горизонта либо скрыта природными или рукотворными объектами, либо максимально «поднята» вверх, над головой ребенка. Земля, трава, деревья словно служат яркой эффектной ширмой или плотным ковром. Они обступают фигуру ребенка, тянутся к ней, как ветки с наливными яблоками в «сгустках представлений об ушедшей эпохе» Е.Е. Моисеенко, подчеркивая новую роль ребенка по отношению к природному космосу. Если в соцреалистическом детском портрете ребенок внимательно изучал пейзаж, как бы готовясь к будущим преобразованиям Абсолюта, то теперь он часть его. Именно так, буквально на лоне природы изображены «Наташа» (1966) или герой картины «Мальчик под деревом» (1973) того же Е.Е. Моисеенко.

Природа и ребенок выступают как гармоничное целое, что, определенно, связано с неоромантическими тенденциями. Однако в природе теперь нет того деятельного, витального начала, которое было у романтиков в начале XIX века. Она изображается статично, без перспективы роста, так как дана уже на пике своего развития: если чернозем, как в «Аленке» (1970) кисти Б.К. Заозерского, то жирный и плодородный; если сад, то непременно плодоносящий. Потенции реализованы в максимальной степени, как и в «сельскохозяйственных» пейзажах соцреализма, поэтому дальше — только пустота и небытие, как пишет В.В. Бычков, обусловленные чувством «богооставленности» [2, с. 326]. Отсюда, возможно, возникающее у зрителя ощущение одиночества маленькой модели в мире максимального изобилия. Не исключено, что в этом выражалась критическая оценка тех идеологем «счастливого советского детства», которые предлагались советским искусством ранее. В интерьерных портретах, напротив, в отличие от эффекта изоляции ребенка в пространстве детской комнаты 1920–1960-х годов, модель стала помещаться рядом с дверью или окном. Из окон льется свет, озаряющий фигуры моделей. Это тоже своего рода потустороннее вторжение, подобно тому, что можно увидеть в картине «Маленькая Пертеса» О. Рунге (1805). Так, в картине Т.Г. Назаренко «Утро, бабушка и Николка» (1971) мотив распахнутого окна привносит ощущение волшебства, иносказательности во вполне бытовой сюжет.

Интересно и то, что происходит с атрибутикой. Послевоенные десятилетия обогатили содержание детского портрета образом

детской комнаты, которая практически не появлялась в произведениях 1910–1940-х годов, так как была непозволительным признаком роскоши в условиях уравниловки и сурового военного времени. С 1950-х годов в портрете советский ребенок начал показываться в отдельном помещении, отведенном для него лично в доме, с большим количеством детских игрушек: кукол, мишек, машинок, спортивных снарядов, кубиков и т. д. Таким образом, портрет вкупе с другими жанрами создавал общую картину того, как мальчики и девочки «живут в стране — мировом лидере по спектру и количеству возможностей, которые предоставляются детям…» [9]. Однако уже с конца суровых 1960-х годов разочарование в такого рода постулатах становится общим местом. И вслед за этим атрибутика становится скромнее. В подобном минимализме, вероятно, могли сказаться и другие факторы. Это мог быть и «оттепельный аскетизм», общая переориентация детских образов с конструирования будущего в воспоминания о прошлом, и товарный дефицит и последующие за ним попытки нормативно регулировать сферу потребления, в том числе детских товаров в 1970-е годы. О.Ю. Гурова определила их как концепцию «развеществления», стимулирующую население освободиться от товарного фетишизма и привязанности к вещам [14, с. 20]. Детский портрет оказался чутким к данным установкам. И как только в их соблюдении отпала необходимость в конце 1980-х годов, «товарный ассортимент» заказного детского портрета вновь начал нарастать, но уже демонстрируя благополучие малолетних представителей очень небольшого социального слоя «новой знати».

В середине 1980-х искусство уже не несло в себе того пафоса «переоценки ценностей», которым полнились ожидания творческой среды в годы оттепели [4, с. 34]. Усиливалось предчувствие краха советской системы и, соответственно, менялось искусство, портрет, видение образа ребенка в его рамках. В уходе в прошлое, мир мечты и рефлексию, воссоздании «сгустков прошлого», которые происходили в портрете ранее, пропала необходимость. Решение профессиональных вопросов, связанных с искусством, сменилось попытками выжить в новых реалиях. Немногие портретисты, оставшиеся востребованными, действовали, как правило, в угоду вкусам заказчиков – «новой знати», которые не шли в запросах дальше создания из своих детей рафинированных образов «девочек с бантами» и «мальчиков с миш-

ками», подобных салонным портретам XIX века. Преуспел в опытах с «салонным прошлым» детских образов А.М. Шилов, который, несмотря на свой «тяжелый случай» (И.А. Антонова), все же способствовал возрождению заказного детского портрета на излете 1980-х годов.

Этот своеобразный ренессанс был возможен только за счет стремления новой буржуазии утвердиться в своем статусе, прикоснуться к аристократической традиции живописных портретных галерей прошлого. Однако портрет воспроизводил уже не минувшее, и даже не формирующуюся личность малолетней модели, а скорее стереотипы «золотого детства» юных представителей элиты. «Почти все детские портреты, созданные русскими художниками в последние десятилетия XX века, выполнены в традиционной реалистической манере. Художнику не нужно подыскивать намеки и иносказания, подбирать сложные ассоциации для раскрытия мира детской души, не обремененной сомнениями и разочарованиями» [15, с. 308], — писала И.А. Антонова. Это важное замечание для понимания того, что в конце 1980-х годов детский образ утратил функцию универсальной линзы, через которую семидесятники говорили о причастности через малое и детское к великой судьбе большой страны и мира, вере в непреходящие ценности и духовные силы.

Резюмируя, отметим, что в 1960-х — 1980-х годах футуристическая направленность детского портрета времен соцреализма более не устраивала ни официальных живописцев, не андеграунд. Они обращались назад в прошлое, к высшим материям. Художники официального крыла помещали образ ребенка в избранную ими эпоху, тонко воссоздавали ее ауру за счет пластического языка, символики, отдельных предметов. Это позволяло им легко перемещать мальчиков и девочек во времени и пространстве, снимая любой возможный диссонанс от возможных логических несостыковок. В этом сказывалось неоромантическое понимание детства как волшебного мира уже в не рамках курса на «социалистическое безбожное перевоспитание трудящихся». «Не-комформисты» в силу склонности к эскапизму видели в детском образе возможность осуществить долго замалчиваемый, но явно назревший «разговор о высших материях» (В.А. Комар). И здесь также сказывалась неоромантическая трактовка ребенка, позволяющая посредством его образа вводить в реальность трансцендентное. Однако обращение к вечным ценностям, в том числе связанным с христианством, базировалось на интересе к метафизике, универсальным кодам в культуре, контекстах, и в очень редких случаях на истинной вере.

Портретный образ мальчика или девочки помогал авторам воплощать свой замысел и выражать концепт, но при этом личность модели переставала быть доминантой. Она не превозносилась, не критиковалась художником, не вызывала у него умиления. Модель в портрете становилась сложной метафорой прекрасного и невинного прошлого, как личного для автора, так и универсального для всех. Это возвращение или возрождение прошлого посредством соединения реального дитя с архетипическим пониманием образа детства в творчестве мастеров того периода в большинстве случаев носило оттенок иронично-холодноватой интеллектуальной игры. Утрачивалась драгоценная связь с реальностью настоящей модели. На этом фоне размывалась сама суть детского портрета, который уже более походил на тематические отвлеченные картины о вечном, но отнюдь не о сокровенном и актуальном для ребенка. Возможно, именно эта утрата привязки к личности модели, а вовсе не совершенствование и последующее господство «визуальных проекций» в виде фотографии и видео, привела к тому, что в отечественном искусстве рубежа XX–XXI веков было мало места детскому портретному образу.

Список литературы:

1 *Белоусова В.Н.* Формирование личности в условиях социалистического сельского образа жизни: автореф. дис. ... канд. философских наук, 09.00.02. Ростов-на-Дону, 1984. 187 с.

2 *Бычков В.В.* Эстетика: учебник. М.: Гардарика, 2004. 556 с.

3 *Герчук Ю.Я.* С точки зрения шестидесятника // Декоративное искусство. 1991. № 7. С. 8–11.

4 *Жумати Т.П.* Рядом, но не вместе: Альтернативы художественного андеграунда. Дистанцирование от диссента // Теория и история культуры. 2017. № 4. С. 31–35.

5 *Зинник З.Е.* Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 75–102.

6 *Зиновьев А.А.* За что боролись, на то и напоролись // Синтаксис. 1979. № 3. С. 6–17.

7 *Каменский А.А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 336 с.

8 *Капина Т.Н.* Особенности пространственной композиции (окно и проем) в пейзаже уфимских художников как характерный мотив советского искусства 1970–80-х годов // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 2. С. 601–605.

9 *Келли К.* «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. URL: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/kelli.htm (дата обращения 16.10.2012).

10 *Клинова М.А.* Советский модный дискурс второй половины 1970-х — 1980-х годов: эволюция транслируемых потребительских стратегий // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2014. № 4 (27). С. 140–150.

11 *Кравцова М.* Эрик Булатов: «Это мое любимое окно, это моя любимая Москва» / [Интервью главного художника с художником Э. Булатовым] // Артгид. 05.09.2013. URL: https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva (дата обращения 09.01.2021).

12 *Лебедева В.Е.* Пространство мифа в московской живописи 60–70-х годов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 158 с.

13 *Лиотар Ж.Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93 / Ред. Е.В. Петровская. М.: Ad Marginem, 1994. С. 307–323.

14 Люди и вещи в советской и постсоветской культуре / О.Г. Ечевская, О.Ю. Гурова, О. Вейс, О. Дейхина, Ю. Захарова. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. 130 с.

15 Портрет в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001. 408 с.

16 Ретроспектива Виталия Комара и Александра Меламида: выставка Komar & Melamid в Московском музее современного искусства 22.03–09.06.2019 // Фотографии городов мира, достопримечательности, музеи, галереи, выставки, события. URL: http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/ (дата обращения 09.01.2021).

17 *Светляков К.* Религиозные и мистические искания русских художников 1960–70-х годов: курс лекций «От авангарда до современности» // Образовательная культурно-просветительная онлайн-площадка «Магистерия». URL: https://magisteria.ru/avant-garde/mysticism (дата обращения 07.01.2021).

18 Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К.Ю. Рогов. М., Венеция, 1998. С. 29–74.

19 *Есенин С.А.* Стихотворения // Сочинения. Т. 3. М.: Художественная литература, 1988. 704 с.

20 *Топоров В.Н.* Окно // Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия. URL: http://www.mifinarodov.com/o/okno.html (дата обращения 09.01.2021).

21 Философия культуры: становление и развитие: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по философским специальностям и философскому направлению / М.С. Каган [и др.]. СПб.: Лань, 1998. 443 с.

22 *Флорковская А.К.* Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 5 (79). С. 178–181.

23 *Чумакова Т.В.* Символика животных в христианской культуре // Человек. 2009. № 3. С. 93–104.

24 *Юрчак А.В.* Поздний социализм и последнее советское поколение // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2007. № 2 (052). С. 81–97.

25 Graphik des 20 Jahrhunderts. Heidelberg, 2003. 196 p.

26 Hg. Rainer Wild. Am Anfang war der Apfel — Die Frucht in Malerei. URL: https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva (accessed 03.01.2021).

References:

1 Belousova V.N. *Formirovanie lichnosti v usloviyakh soczialisticheskogo sel`skogo obraza zhizni* [Formation of Personality in the Conditions of a Socialist Rural Lifestyle]: avtoref. dis. ... kand. filosofskih nauk [Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate Philosophical Science] 09.00.02, V.N. Belousova. Rostov-on-Don, 1984. 187 p. (In Russ.)

2 By`chkov V.V. *E'stetika: uchebnik* [Esthetics: A Textbook]. Moscow, Gardarika Publ., 2004. 556 p. (In Russ.)

3 Gerchuk Y.Y. *S tochki zreniya shestidesyatnika* [From the Point of View of the Sixties]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 1991, no. 7, pp. 8–11. (In Russ.)

4 Zhumati T.P. Ryadom, no ne vmeste: Al'ternativy khudozhestvennogo andegraunda. Distanczirovanie ot dissenta [Side by Side, but not Together: Alternatives to the Underground Art. Distancing from the Dissent]. *Teoriya i istoriya kul'tury*, 2017, no. 4, pp. 31–35. (In Russ.)

5 Zinnik Z.E. Socz-art [Sots-Art]. *Sintaksis*, 1979, no. 3, pp. 75–102. (In Russ.)

6 Zinov'ev A.A. Za chto borolis', na to i naporolis' [For that Fought for It and Ran]. *Sintaksis*, 1979, no. 3, pp. 6–17. (In Russ.)

7 Kamenskij A.A. *Romanticheskij montazh* [Romantic Montage]. Moscow, Sovetskij khudozhnik Publ., 1989. 336 p. (In Russ.)

8 Kapina T.N. Osobennosti prostranstvennoj kompoziczii (okno i proem) v pejzazhe ufimskikh khudozhnikov kak kharakternyj motiv sovetskogo iskusstva 1970–80-kh godov [Features of Spatial Composition (Window and Opening) in the Landscape of Ufa Artists as a Characteristic Motif of Soviet Art of the 1970s and 80s]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 2014, vol. 19, no. 2, pp. 601–605. (In Russ.)

9 Kelli K. "Malen'kie grazhdane bol'shoj strany": internaczionalizm, deti i sovetskaya propaganda ["Little Citizens of a Big Country": Internationalism, Children and Soviet Propaganda]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no. 60. Available at: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/kelli.htm (accessed 16.10.2012). (In Russ.)

10 Klinova M.A. Sovetskij modnyj diskurs vtoroj poloviny 1970-kh–1980-kh godov: evolyucziya transliruemykh potrebitel'skikh strategij [Soviet Fashionable Discourse of the Second Half of the 1970s–1980s: the Evolution of Broadcasted Consumer Strategies]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istoriya*, 2014, no. 4 (27), pp. 140–150. (In Russ.)

11 Kravczova M. Erik Bulatov: "Eto moe lyubimoe okno, eto moya lyubimaya Moskva" [Erik Bulatov: "This Is My Favorite Window, This Is My Favorite Moscow"]. *Artgid*, 05.09.2013. Available at: https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva (accessed 09.01.2021). (In Russ.)

12 Lebedeva V.E. *Prostranstvo mifa v moskovskoj zhivopisi 60–70-kh godov* [Space of Myth in Moscow Painting of the 60s–70s]. Moscow, Gos. in-t iskusstvoznaniya Publ., 1999. 158 p. (In Russ.)

13 Lyotard J.-F. *Otvet na vopros: chto takoe postmodern?* [The Answer to the Question: What is Postmodern?]. Ad Marginem'93, ed. E.V. Petrovskaja. Moscow, Ad Marginem Publ., 1994, pp. 307–323. (In Russ.)

14 *Lyudi i veshhi v sovetskoj i postsovetskoj kul'ture* [People and Things in Soviet and Post-Soviet Culture], O.G. Echevskaya [et al.]. Novosibirsk, Izd-vo NGU Publ., 2005. 130 p. (In Russ.)

15 *Portret v Rossii. XX vek* [Portrait in Russia. 20th Century]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2001. 408 p. (In Russ.)

16 Retrospektiva Vitaliya Komara i Aleksandra Melamida: vystavka *Komar & Melamid* v Moskovskom muzee sovremennogo iskusstva 22.03–09.06.2019 [Retrospective of Vitaly Komar and Alexander Melamid: *Komar & Melamid* Exhibition at the Moscow Museum of Modern Art 03.22–09.06.2019]. *Fotografii gorodov mira, dostoprimechatel'nosti, muzei, galerei, vystavki, sobytiya* [Photos of Cities of the World, Attractions, Museums, Galleries, Exhibitions, Events]. Available at: http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/ (accessed 09.01.2021). (In Russ.)

17 Svetlyakov K. Religioznye i misticheskie iskaniya russkikh khudozhnikov 1960–70-kh godov: kurs lekczij "Ot avangrada do sovremennosti" [Religious and Mystical Searches of Russian Artists of the 1960s and 70s: a Course of Lectures *From the Avant-Garde to the Present*]. *Obrazovatel'naya kul'turno-prosvetitel'skaya onlajn-ploshhadka "Magisteriya"*. Available at: https://magisteria.ru/avant-garde/mysticism (accessed 07.01.2021). (In Russ.)

18 *Semidesyatye kak predmet istorii russkoj kul'tury* [The Seventies as a Subject of the History of Russian Culture]. Ed. K.Y. Rogov. Moscow, Venice, 1998, pp. 29–74. (In Russ.)

19 Esenin S.A. Stikhotvoreniya [Poems]. *Sochineniya* [Works]. Vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 704 p. (In Russ.)

20 Toporov V.N. *Okno. Mify narodov mira* [Window. Myths of the Peoples of the World]. Online Encyclopedia. Available at: http://www.mifinarodov.com/o/okno.html (accessed 09.01.2021). (In Russ.)

21 *Filosofiya kul'tury: stanovlenie i razvitie* [Philosophy of Culture: Formation and Development]. A Textbook for University Students Studying in Philosophical Specialties. M.S. Kagan [et al.]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1998. 443 p. (In Russ.)

22 Florkovskaya A.K. Oficzial'naya i neoficzial'naya versii iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: zhivopisczy pokoleniya semidesyatnikov [The Official and Unofficial Versions of the Art of the Late Soviet Period: Painters of the Generation of the Seventies]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice], 2017, no. 5 (79), pp. 178–181. (In Russ.)

23 Chumakova T.V. Simvolika zhivotnykh v khritsianskoj kul'ture [Animal Symbolism in Christian Culture]. *Chelovek*, 2009, no. 3, pp. 93–104. (In Russ.)

24 Yurchak A.V. Pozdnij soczializm i poslednee sovetskoe pokolenie [Late Socialism and the Last Soviet Generation]. *Neprikosnovennyj zapas: debaty o politike i kul'ture*, 2007, no. 2 (052), pp. 81–97. (In Russ.)

25 *Graphik des 20 Jahrhunderts*. Heidelberg, 2003. 196 p.

26 Hg. Rainer Wild. *Am Anfang war der Apfel — Die Frucht in Malerei*. Available at: https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moialiubimaia-moskva (accessed 03.01.2021).

УДК 78
ББК 85.313(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-166-197

Левашев Евгений Михайлович
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Тетерина Надежда Ивановна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Иванова ночь на Лысой горе», Н.В. Гоголь, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Никольский, Ж. Мишле, Л.А. Миллер, З.М. Гусейнова, интермедия для оркестра, авторская партитура, текстология партитуры, шабаш, ведьмы.

Левашев Евгений Михайлович, Тетерина Надежда Ивановна

М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты

Статья первая

Статья посвящена стилистически наиболее самобытному, художественно самому значительному оркестровому сочинению М.П. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе». Рассмотрение предыстории и истории создания, обзор творческих источников, атрибуция автографа, текстологическая оценка маргинальных помет в партитуре составляет предмет работы, тогда как целью является формирование новой исследовательской картины, основанной на расшифровке многих запутанных, сложных и даже загадочных обстоятельств, связанных с этим оркестровым опусом. Особое внимание уделено появлению двух авторских редакций сочинения, причем вторая из них возникла в результате жесткой критики М.А. Балакирева, настаивавшего на коренной переделке сочинения. Автограф второй авторской редакции сохранился, тогда как первая авторская редакция может быть реконструирована лишь гипотетически.

Levashev Yevgeny M.
Doctor of Art Studies, Professor, Chief Researcher, Head of Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Teterina Nadezhda I.
PhD in Art Studies, Senior Researcher, Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Keywords: M.P. Mussorgsky, St. John's Eve on Bald Mountain, N.V. Gogol, M.A. Balakirev, N.A. Rimsky-Korsakov, V.V. Nikolsky, J. Michelet, L.A. Miller, Z.M. Guseynova, tone poem, author's score, textual criticism of the score, witches sabbath, witches.

Levashev Yevgeny M., Teterina Nadezhda I.

M.P. Mussorgsky. *St. John's Eve on Bald Mountain*: Texts and Contexts. Article One

This article is devoted to the most stylistically original and artistically significant orchestral work by M.P. Mussorgsky, *St. John's Eve on Bald Mountain*. The subject matters of the article are an examination of the background and history of this artwork's creation, review of its creative sources, attribution of an autograph, and textological characterization of marginal marks in the score, while the goal is to form a new perspective of the research based on the deciphering of many intricate, complex and even mysterious circumstances associated with this orchestral opus. Particular attention is paid to the appearance of two author's editions of the artwork; moreover the second of them arose as a result of harsh criticism of M.A. Balakirev, who insisted on a radical adaptation of the score. The autograph of the second author's version has been preserved, while the first author's version can only be reconstructed hypothetically.

«Иванова ночь на Лысой горе» — творчески наиболее значительное, масштабно наиболее крупное, а в историко-биографическом плане изучения наследия композитора наиболее сложное и даже самое загадочное среди всех произведений М.П. Мусоргского для симфонического оркестра.

При сравнительной многочисленности материалов, относящихся к этому сочинению, цельной и непротиворечивой картины в настоящее время еще не возникает. Какая-то степень гипотетичности сохраняется при любых аспектах рассмотрения данного опуса, будь то:

– предыстория создания произведения,
– обзор творческих источников,
– атрибуция автографа партитуры,
– аналитическое сравнение двух авторских редакций,
– реконструкция хронологии событий за лето — осень 1867 года,
– уточнение смысла критики М.А. Балакирева.

Предыстория создания музыкальной картины «Иванова ночь на Лысой горе» восходит к 1860 году. В один из летних месяцев Мусоргскому предложили написать музыку к пьесе «Ведьма». В письме к М.А. Балакиреву от 26 сентября композитор сообщает своему наставнику: «Я получил работу весьма интересную, которую надо приготовить к будущему лету. Работа эта есть: полное действие на Лысой горе (из драмы Менгдена „Ведьма“), *шабаш ведьм*, отдельные *эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал — слава шабашу*, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой горе. Либретто очень хорошее. Кой-какие материалы уже есть, может выйти вещь очень хорошая» [15, с. 27].

С цитированным выше письмом связан ряд вопросов и вошедших в научный обиход заблуждений.

Прежде всего, неясно, кто именно заказал Мусоргскому музыку и где должна была состояться постановка.

Дело в том, что место, где летом 1860 года гостил Мусоргский, — имение С.С. и М.В. Шиловских, расположенное в селе Глебово недалеко от Нового Иерусалима Московской губернии, — было устроено в традициях самых роскошных старинных русских усадеб: с громадным барским домом на горе, просторным и изысканным парком в английском стиле, собственной церковью, большим и высокопрофессиональным хором крепостных певчих. Хозяева усадьбы — богатый предприниматель Степан Степанович Шиловский и его жена певица Мария Васильевна — вели жизнь щедрых меценатов, покровительствовали многим музыкантам и актерам, драматургам и композиторам, были хорошо знакомы с А.С. Даргомыжским, позднее с П.И. Чайковским. Они организовывали в своем имении концерты, ставили драматические спектакли, а порой и целые оперы.

Если Мусоргскому музыку к драме «Ведьма» заказала М.В. Шиловская, то предполагавшийся спектакль наверняка должен был ставиться в ее усадьбе. Такая гипотеза кажется в высшей степени вероятной, поскольку композитор в письме говорит о необходимости закончить свой труд именно к следующему лету, к тому времени года, когда хозяева уезжали из города в свое имение и там приводили в исполнение намеченные ранее художественные замыслы.

Но вовсе не исключен и совсем другой вариант, связанный с тем, что Шиловская среди своих самых близких друзей имела капельмейстера Петербургской русской оперы К.Н. Лядова и инспектора Московских казенных театров В.П. Бегичева.

Если же Мусоргскому музыку к драме «Ведьма» заказал Владимир Петрович Бегичев, то такой заказ предназначался, по-видимому, для московского Малого театра.

В.П. Бегичев как литератор постоянно сотрудничал с драматургом бароном И.В. фон-Менгденом. Они в соавторстве написали несколько оригинально русских и переводных с французского пьес и опубликовали, например, водевиль «Сиротка» и также исполнявшуюся по всей России оперетту «66» (название популярной тогда карточной игры)[(1)] [1].

Однако здесь нас поджидает еще одна капитальная неясность. Ведь Мусоргский в своем письме называет только фамилию автора — Менгден, но нигде не упоминает ни имени, ни отчества драматурга.

Тогда как В.П. Бегичев издавал театральные опусы в соавторстве с И.В. фон-Менгденом (инициалы не расшифрованы), а братья Му-

(1) «66». Оперетта в 1 действии. Музыка подобрана Ю.Г. Гербером. Либретто И.В. фон-Менгдена и В.П. Бегичева. В репертуарном списке Малого театра указано, что 30 января 1859 года в бенефис И.В. Самарина состоялась премьера «заимствованной с французского» комической оперетты И.В. фон-Менгдена и В.П. Бегичева.

соргские (Модест и Филарет) были знакомы по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров с другим Менгденом — Георгием Федоровичем, на свадьбу которого были приглашены еще в 1858 году. Однако нет никаких свидетельств тому, что Георгий Федорович (в будущем генерал-лейтенант армии) был знаком с семейством Шиловских и занимался написанием театральных пьес в соавторстве с Бегичевым.

Так или иначе, представление драмы «Ведьма», с музыкой, заказанной Мусоргскому, не состоялось ни тогда, ни позднее.

Однако в тот год — 1860-й — композитор для драмы «Ведьма» сочинил, судя по его собственным словам, основные музыкальные темы, которые несколько лет спустя легли в основу симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе».

Впрочем, оркестровая партитура для драмы «Ведьма» была в тот период задумана композитором, по-видимому, в форме не сжатой цельной пьесы, а нескольких самостоятельных обособленных номеров, о чем говорит как характер перечисления частей в цитированном выше письме к Балакиреву, так и конкретная фраза из этого письма — «отдельные эпизоды колдунов».

Кроме того, автор почти наверняка предполагал использовать не только оркестр, но и хор, косвенное подтверждение чему мы находим в письме Александра Петровича Арсеньева к Балакиреву от 12 октября 1860 года, в котором Арсеньев пишет, что по слухам, дошедшим до него, Мусоргский «начал „Хор ведьм на Лысой горе“» [16, с. 85].

Обзор творческих источников и их роль в возникновении и реализации замысла музыкальной картины «Иванова ночь на Лысой горе» тоже могут быть представлены лишь в гипотетическом плане — слишком много неясного остается и в конкретных вопросах создания этого произведения, и в общей фактологии русской художественной культуры и музыкальной жизни того времени.

Так, например, трудно сказать определенно, нужно ли отнести «Пляску смерти» Ф. Листа к числу произведений, непосредственно повлиявших на рождение замысла «Ивановой ночи на Лысой горе», или знаменитое сочинение для фортепиано с оркестром должно быть названо в связи с опусом Мусоргского только в качестве дополнительного стимула, а также интересной и яркой жанровой параллели.

Важно отметить, что Н.А. Римский-Корсаков в своей «Летописи музыкальной жизни» среди прочего вспоминает о том этапе работы Мусоргского над музыкальной картиной, когда музыка еще была изложена в виде фантазии для солирующего фортепиано с оркестровым сопровождением. В словах его воспоминаний, относящихся к сезону 1866–1867 годов, содержится прямое указание на влияние листовского Danse macabre: «Тогда же играл он мне свою фантазию „Иванова ночь“ для фортепиано с оркестром, затеянную под влиянием Danse macabre» [17, с. 65].

Невозможно точно установить, дошли ли до Мусоргского опубликованные ноты сочинения Листа или же речь идет о новом импульсе, который придал концерт с исполнением «Пляски смерти» его учителем Антоном Августовичем Герке в Петербурге 3 марта 1866 года (дирижер А.Г. Рубинштейн).

Совокупность произведений, определивших образный строй оркестровой картины Мусоргского, может быть условно разделена на три группы источников: музыкальные, литературные, научные.

Из музыкальных сочинений западноевропейской традиции здесь должны быть прежде всего названы «Фантастическая симфония» Берлиоза, симфонические поэмы Листа, а также его «Пляска смерти», упомянутая ранее.

Из произведений русской композиторской школы выделим два сочинения, которые явились предпосылками развития художественных тенденций в «Ивановой ночи на Лысой горе», если рассматривать эту партитуру в двух аспектах — принципов формообразования и методов образного обобщения.

В аспекте формообразования можно говорить о продолжении Мусоргским традиций «Камаринской» Глинки, но особенно о постоянном использовании автором «Ивановой ночи на Лысой горе» конструктивного приема, который в музыковедческой литературе получил название «пары периодичностей» (термин В.А. Цуккермана, упрощенно поясняемый схемой: $a + a; b + b$). В данном случае речь идет о систематическом объединении кратких мотивов в более крупные структуры с помощью точного повторения таких мотивов. Кроме

того, возникающие структурные ячейки нередко тоже повторяются, в результате чего создается своего рода лестница укрупнения масштабов, связывающая мельчайшие единицы музыкальной формы с самыми большими разделами художественного целого.

В аспекте развития традиций музыкально-образных решений имеет смысл сказать о музыкальной характеристике ведьмы Скульды в опере А.Н. Серова «Рогнеда», чей образ неожиданно всплыл в памяти Мусоргского именно летом 1867 года, когда он заканчивал «Иванову ночь на Лысой горе». Свидетельством тому является письмо к Римскому-Корсакову от 15 июля 1867 года, в котором он слегка иронизирует над сходством одного из мотивов симфонической картины «Садко» с серовской музыкой [15, с. 77]. Однако степень близости его собственной темы из «Ивановой ночи» лейтмотиву Скульды несоизмеримо выше.

Если же обратиться к народному кругу весьма древних, еще языческого происхождения, напевов России, Украины и Белоруссии, то нельзя не отметить существенного влияния жанров щедровок и колядок, а также русских и украинских плясовых песен на интонационный строй и структуру организации разделов.

Поскольку кульминационный эпизод «Ивановой ночи на Лысой горе», по определению композитора, представляет собой разновидность «Черной мессы» (что в русско-украинском преломлении принимает облик глумливой пародии на православную обедню), в музыке оркестровой картины явственно слышны типичные мелодико-ритмические обороты духовных кантов и даже конкретного церковного песнопения «Со святыми упокой». Но следует иметь в виду: сходство с прототипом достигается здесь не столько цитированием тематизма, сколько тождеством ритмических формул и точным совпадением акцентов музыкальных с акцентами подразумеваемого литературного текста.

Круг художественной литературы, повлиявшей на концепцию «Ивановой ночи на Лысой горе», естественно соотносится с хрестоматийно известными образцами западноевропейских литературных школ — например, с «Вальпургиевой ночью» Гёте, но гораздо сильнее он связан с отечественной традицией, а именно с мистической стороной творчества Гоголя и прежде всего с повестями из его цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки».

В середине XIX века сюжеты этих повестей, зачастую сведенные из нескольких опусов Гоголя, стали использоваться драматургами и музыкантами в качестве основы пьес для музыкального театра. Среди образцов такого рода можно назвать, например, водевиль в одном действии с хорами и плясками «Сорочинская ярмарка, или Грицко и Параська, или Приключения на ярмарке» (премьеры: 23 ноября 1848 года в Санкт-Петербурге; 27 октября 1852 года в Москве; автор скрылся под псевдонимом «Б.Г.»), а также комедию-водевиль в двух действиях «Ночь накануне Иванова дня» С.С. Гулак-Артемовского (премьера состоялась 26 мая 1852 года в Санкт-Петербурге).

Кстати сказать, сюжет бесовского шабаша в сочинениях Гоголя проходит как бы пунктиром, либо обыгрываясь совсем походя, либо дается в несколько расширенном варианте описания. Так, например, в «Сорочинской ярмарке» тематика бесовской пляски затронута писателем мимоходом во фразе: «свиньи на ногах, длинных, как ходули, повлезали в окна и мигом оживили его плетеными тройчатками, заставя его плясать повыше вот этого сволока»[(2)] [5, с. 126].

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» картина дьявольского шабаша дана более развернуто и экспрессивно усилена до предела в кульминационной сцене «бесовского причастия», когда главная ведьма пьет кровь невинно убитого ребенка: «Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним. Ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь…» [3, с. 146].

Самое детализированное у Гоголя описание шабаша мы найдем в его повести «Пропавшая грамота», где дьячок провинциальной церкви рассказывает быль из жизни своего деда: «„Батюшки мои!“ — ахнул дед, разглядевши хорошенько: что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли, Боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко

(2) Уточним встречающиеся в данном отрывке фразеологизмы. «Плетеная тройчатка» — особый вид плетки, заканчивавшейся тремя хвостами, сделанными из тонких кожаных ремешков. «Сволок» — деревянные балки под потолком.

скакало бесовское племя. На деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны» [4, с. 187–188].

Кроме воздействия широкого пласта народной музыки и художественной литературы, на Мусоргского в период сочинения им музыкальной картины несомненно влияли предания той конкретной сельской местности, где он родился и провел свое детство: совсем рядом с селом Карево находится холм, который в народе называли и до сих пор называют «Лысой горой». Заметим также, что композитор приложил все усилия, дабы закончить партитуру к рассвету 23 июня 1867 года, то есть именно в ночь на Ивана Купала.

Что касается знакомства Мусоргского с этнографо-историческими трудами, то один из авторов указан самим композитором в его письме к Н.А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года. «Есть книжка „Чародейство" Хотинскаго, — сообщает композитор, — в ней очень наглядно описан шабаш ведьм по показаниям подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшейся в амурных проделках с самим Сатаной перед судом. Бедная помешанная была сожжена — это произошло в XVI веке. Из этого описания я настроился складом шабаша» [15, с. 72; 19].

Перечитывая труд Матвея Степановича Хотинского (1810/1813?–1866), подтвердим, что композитору было хорошо известно о том, что «шабаши могли происходить всякую ночь и разнились между собою только видами совершаемых там грехов и мерзостей. Однако преимущественно совершались они в ночи с пятницы на субботу. Главный годовой шабаш праздновался в ночь на Иванов день или на день Ивана Купалы. В эту таинственную ночь злые духи получали наибольшее возбуждение к деятельности и приобретали самую высшую силу: они бродили по земле с вечерних до утренних сумерек; благоразумные люди не выходили в эту ночь со двора, а благочестивые проводили ее в молитве или чтении церковных книг»[3] [19, с. 27–28].

(3) Весьма вероятно, что Мусоргскому была известна и другая книга того же автора. См.: [18].

Сопоставление содержания книги Хотинского «Чародейство и таинственные явления в новейшее время» с трактатом Жюля Мишле (Jules Michelet, 1798–1874) «Ведьма» (La sorcière, 1862)[4] [2] ясно показывает, что русский автор был хорошо знаком с исследованием французского историка и свои концепции выстраивал в русле его научной школы. Но несоизмеримо важнее, что с историческим трактатом Мишле был хорошо знаком Мусоргский.

Знакомство Мусоргского с беллетризованным исследованием Мишле и с его исторической концепцией есть факт неоспоримый, подтвержденный письмом композитора от 22 августа 1880 года [15, с. 280, 367].

Концепция Мишле содержит несколько положений:

– рассмотрение феномена сатанинских обрядов в аспекте естественной реакции народных масс на те гипертрофированно выраженные тенденции христианской религии, которые полностью отрицали любые проявления чувственного человеческого бытия и значение самой земной жизни;
– воззрение на обряд шабаша не только как на художественный образ народного мифотворчества, но и как на исторически реальную традицию некогда существовавших народных сборищ ритуально-магического характера;
– сравнение структур «белой мессы» христианского богослужения и «черной мессы» поклонения сатане;
– анализ человеческой психики, которая влекла громадные массы людей к магическим действам;
– дифференциация явлений на реально происходившие и типически воображаемые;
– историческая систематизация и выделение важнейших моментов в процессе развития, с одной стороны, самих обрядов черной магии, а с другой — их преследования христианской церковью;
– позиция активного противостояния официальному богословию и самому явлению клерикализма при нравственной опоре на идеалы христианского гуманизма;

(4) Книга в различных переводах на русский язык была несколько раз издана в России. См.: [11; 12; 13].

– контекстуальное утверждение актуальности всех поставленных, казалось бы, исторически отдаленных проблем.

Разумеется, конкретно научные положения не могли быть прямо отображены в музыке Мусоргского в силу обобщенно-эмоциональной природы музыкального искусства. Однако столь емкий мировоззренческий контекст убедительно объясняет, почему «Иванову ночь на Лысой горе» нельзя рассматривать только в плане воплощения образов наивной фантастики или яркой этнографической зарисовки. Ее содержание несоизмеримо шире.

Атрибуция автографа «Ивановой ночи на Лысой горе» не представляет никаких проблем с точки зрения подтверждения авторства — партитура несомненно написана рукой Мусоргского[5]. Однако целый ряд сложностей и трудно объяснимых противоречий возникает при сравнении нотного текста этой рукописи с эпистолярными материалами.

С данным автографом связано содержание по меньшей мере 10 известных писем за период 1866–1867 и 2 письма за 1878 год:

от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 20 апреля 1866 года;
от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 14 августа 1866 года;
от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — 5 июля 1867 года;
от Римского-Корсакова к Мусоргскому — 10 июля 1867 года;
от Мусоргского к В.В. Никольскому — 12 июля 1867 года;
от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — 15 июля 1867 года;
от Римского-Корсакова к М.А. Балакиреву — август 1867 года;
от Мусоргского к М.А. Балакиреву — начало сентября 1867 года;
от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 24 сентября 1867 года;
от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — до 4 октября 1867 года;
от М.А. Балакирева к В.В. Стасову — 28 июля 1878 года;
от В.В. Стасова к М.А. Балакиреву — 26 сентября 1878 года.

(5) Автограф партитуры хранится в НИОР СПбГК (№ 1756). Наиболее детальное его описание дано в работах Л.А. Миллер. См.: [9; 10].

Сведения из этих писем мы и будем сверять с нотным текстом партитуры, а также с авторским примечанием на титульной и последней страницах партитурного манускрипта.

Первые два письма, относящиеся к 1866 году, удостоверяют факт начала работы над нотным текстом известной ныне автографной партитуры. 20 апреля молодой автор пишет Балакиреву: «Ведьм начал набрасывать — в чертях заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще» [15, с. 59].

Данная фраза требует определенного разъяснения: словосочетание *«поезд Сатаны»* здесь обозначает не только художественное изображение несущейся повозки, но и название конкретного второго раздела программного произведения Мусоргского, а глагол *«заколодить»* в соответствии с уточнениями В.И. Даля в его «Толковом словаре живаго великорусского языка» должен быть понят как «нет счастья, нет удачи, не везет».

Несколько позднее, спустя четыре месяца, 14 августа композитор снова обращается к своему учителю: «жажду потолковать с Вами о ведьмах» [15, с. 59]. Поскольку на последней странице партитурного манускрипта мы видим авторское примечание, которое начинается словами «Задумана в 1866 году…», становится ясно, что в настоящем случае все источники взаимно подтверждают друг друга.

Другие два письма Мусоргского, написанные спустя год в 1867-м, к Н.А. Римскому-Корсакову 5 июля и к В.В. Никольскому 12 июля — представляют особенно большой интерес, поскольку оба весьма развернуты и практически полностью посвящены только что законченной автором партитуре «Ивановой ночи на Лысой горе».

Анализ этих двух писем произведем в их взаимодополнении, так как они сходны по характеру сообщаемых сведений и близки по структуре организации текста.

Мусоргский сообщает адресатам, что 23 июня 1867 года он завершил партитуру оркестровой картины «Иванова ночь на Лысой горе». Причем заключительный этап — непосредственное занесение нотного текста на бумагу — занял, по его словам, «около 12 дней», что подтверждается и продолжением авторского примечания на последней странице партитурного манускрипта: «…Начал писать на

оркестр 12^го Июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 Июня 1867 года в Лугском уезде на мызе Минкино»[6].

Мусоргский указывает также, что партитура была написана им сразу набело, без черновиков и немедленно отдана в переплет. Состояние дошедшего до наших дней партитурного автографа показывает, что он действительно был переплетен летом 1867 года, затем расплетен, а много позднее — в начале XX века — переплетен вторично.

В обоих письмах композитор приводит названия четырех частей своей программной музыкальной картины — почти те же самые заголовки записаны им на титульном листе партитуры — и выражает пожелание, чтобы в случае исполнения эта программа была напечатана в афише «для уразумения общества». Приведем наименования указанных автором разделов и обозначим их границы номерами тактов:

1.	«Сбор ведьм, их толки и сплетни»	Такты 1–86[7] [14] Такты 87–141
2.	«Поезд Сатаны»	Такты 142–260
3.	«Поганая слава Сатане» На титульном листе автографа партитуры эти слова соскоблены, и на их месте написаны другие: «Черная служба (messe noire)»	Такты 261–397
4.	«Шабаш»	Такты 398–545

Последовательность этих разделов — *1) вступительная часть, 2) ритуальное шествие или ритуальная скачка на лошадях, 3) сакральный центр обряда, 4) общее действо* — представляла собой типизированную форму ритуалов самого разного характера и назначения, отчего художественная структура «Ивановой ночи на Лысой горе» может вызвать естественные аналогии и с обрядом похорон, и с обрядом народной свадьбы, и с православной литургией (как ее пародирование в жанрах «Службы Сатане» или «Пьяной обедни»).

Элементы такого пародирования Мусоргский применял совершенно сознательно, о чем — кроме отмеченного ранее цитирования ритмического мотива «Со святыми упокой» — свидетельствует также фраза из письма к Римскому-Корсакову, где один из эпизодов разработки автором назван «полуцерковным quasi trio».

Структурный план шабаша, аналогичный плану «Ивановой ночи» из четырех частей, в русской историко-научной литературе подробно описан Хотинским. Нет сомнений, что композитору он был хорошо известен: «Шабаши или пиршества злого духа, на которые собирались колдуны и колдуньи, совершались обыкновенно на вершинах уединенных гор. Таковы: Брокен или Блоксберг в Германии, Блокула в Швеции и Лысая гора близ Киева. На этих сборищах женщины были в превосходном числе пред мужчинами и ведьмам был наибольший почет от дьявола. Ведьмы играли главную роль, а колдуны второстепенную. <…> Сущность происходившего на шабашах можно рассказать в нескольких строках. Колдуны и преимущественно колдуньи, ложась в постель, намазывались волшебною мазью, состав которой нам теперь довольно хорошо известен. <…> Намазавшийся такою мазью погружался в глубокий сон, исполненный страшных грез, и воображал, что он верхом на помеле или ухвате отправляется на шабаш. Там ему представлялся дьявол в образе черного козла, сидящий на камне или гниющем пне. Случалось, впрочем, что злой дух являлся в образе мужчины весьма высокого роста, с черными волосами, одетого в черный и красный цвета; иногда ноги его оканчивались не ступнями, а копытами; но лица злого духа в человеческом образе никто не мог видеть. Пред козлом совершалось поклонение самым мерзостным образом, которого мы не решаемся выразить здесь русским языком. <…> Потом начинались танцы людей с людьми и с демонами, составлявшими свиту дьявола, большинство которой являлось в виде волков, козлов, жаб и разных гадов, мгновенно превращавшихся в красивых молодых людей, служивших кавалерами для прибывших на шабаш

(6) На самом деле обе даты в автографной партитуре подправлены самим композитором. Причем исправление первой из них (12 июня) возможно разглядеть. Вначале, вместо числа «12», было написано число «11»; верхний наклонный хвостик последней цифры «1» хорошо просматривается. Другая версия, которой придерживается Л.А. Миллер, говорит о том, что первоначально написанное число было — 10. Не исключен вариант, что дата менялась несколько раз: сначала с 10 на 11, потом с 11 на 12. Вторая дата (23 июня) исправлена композитором более радикально: то, что было написано под числом «23», разглядеть практически невозможно. Мусоргский вписал число «23» поверх другого числа очень толстым и жирным пером, полностью закрасив предыдущий вариант. Об исправлениях в датах также см. [7, с. 113].

(7) Номера тактов даются по единственному в настоящее время изданию партитуры под редакцией Г.В. Киркора, которое наиболее приближено к авторской партитуре, но все же во многих существенных моментах не совпадает с ней.

дам. Танцевали обыкновенно спина со спиною. За танцами следовал роскошный ужин, во время которого совершались разные пародии на обряды христианской церкви: крестили жаб, венчали жида с козою и т. п. После ужина огни погасали и демоны превращались для женщин в инкубов, а для мужчин в суккубов. Тут совершались несказанные мерзости. Наконец, каждый из посетителей, утомленный до нельзя излишествами всякого рода, пресыщенный невыразимым образом, вдруг, неведомо каким путем, возвращался в свой дом и просыпался утром измученный в своей постели» [19, с. 25–27].

В двух письмах, одном — Римскому-Корсакову, другом — Никольскому Мусоргский дает весьма высокую, но, как показало время, объективную оценку своему сочинению. Так, например, он пишет Никольскому: «я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, не навеянное германским глубокомыслием и рутиной, а <…> вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом» [15, с. 74]. С не меньшей убежденностью он обращается и к Римскому-Корсакову: «На мой взгляд, „Иванова ночь“ из новых [то есть новаторских музыкальных опытов. — *Е.Л., Н.Т.*] и на музыканта мыслящего должна производить удовлетворительное впечатление» [15, с. 71–72].

Оба письма свидетельствуют также, в какой степени осознанно и до деталей продуманно прибегал композитор к новаторским приемам в области формообразования и оркестровки. «Форма разбросанных вариаций и перекличек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны…», — писал он Римскому-Корсакову [15, с. 71].

«В шабаше я сделал оркестр разбросанным различными партиями, что будет легко *воспринять* слушателю, так как колорит духовых и струнных составляют довольно ощутительные контрасты. Думаю, что характер шабаша именно таков, т[о] е[сть] разбросанный в постоянной перекличке, до окончательного переплетения всей ведовской сволочи [*ведовская сволочь — ведуны*: тот кто *ведает*, обладает магическим знанием или связан с дьявольским миром — знахари, ведьмы, колдуны, оборотни, черти и другие злые силы. — *Е.Л., Н.Т.*]; так, по крайней мере, шабаш носился в моем воображении» [15, с. 74], — подобными словами композитор Мусоргский хотел объяснить историку Никольскому специфически музыкальные творческие задачи.

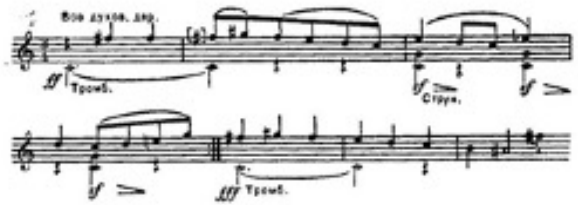
При всем сходстве содержания двух цитированных выше писем, в письме Мусоргского к Римскому-Корсакову есть очень важная отличительная особенность: три строчки нотных примеров с воспроизведением двух тем из «Ивановой ночи», а также подробное изложение автором самых существенных поворотов в развертывании музыкальной формы и тонального плана своего только что законченного сочинения. Эти дополнительные сведения не столько обогащают наше представление о процессе работы композитора над музыкальной картиной, сколько показывают, до какой степени все суждения, относящиеся к атрибуции дошедшей до наших дней партитуры, являются предположительными.

Суть дела состоит в следующем обстоятельстве, замеченном еще Г.Л. Головинским [6, с. 405]: словесное изложение композитором порядка последования тем и тонального плана лишь частично соответствует нотному тексту, а оба музыкальных примера из письма Мусоргского совершенно нигде не находят соответствия авторской партитуре[8].

Из такого заключения следуют очень важные выводы.

В связи с музыкальными примерами речь идет не о каких-то малозначительных эпизодах, а о принципиальных и ключевых моментах: о начале раздела «Поганая слава Сатане» и о структурно определяющем сопоставлении гармоний в разделе «Шабаш».

Нотный текст первой цитаты из письма, где приведена в высшей степени выразительная и гениально колоритная в жанровом отношении музыкальная тема, должен был бы соответствовать тактам 264–275 изданной партитуры, но не соответствует:



(8) Об этом также см.: *Гусейнова З.М.* «Иванова ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. История двух автографов // Петербургский музыкальный архив. СПб.: Канон, 1998. Вып. 2. С. 107–123.

Музыка второй цитаты из письма, где запечатлена смело новаторская и одновременно глубоко логичная последовательность трех аккордов (g-moll, Ges-dur, fis-moll), должна была бы встретиться в тактах 398–545 того же автографа, но не встречается:

Для того чтобы нагляднее показать, как фразы Мусоргского из его письма соотносятся с композиционной структурой известной нам рукописной партитуры, изложим материал в виде таблицы, разделив ее на четыре части, соответствующие авторской программе произведения. Слева поместим фрагмент из этого письма, идущий после слов «План и форма сочинения довольно самобытны», — а справа приведем комментарии, характеризующие степень соответствия слов композитора нотному тексту его произведения.

I. Сбор ведьм, их толки и сплетни
[Вступление и экспозиция]

Фрагмент письма от 5 июля 1867	*Степень соответствия автографу партитуры*
Вступление в две серии (сбор ведьм)	Слова из письма полностью соответствуют первой части раздела — «Сбор ведьм…» («первая серия»: такты 1–40; «вторая серия»: такты 41–86)
Затем тема d-moll с малым развитием (сплетни)	Слова здесь также соответствуют второй части раздела — «…их толки и сплетни» (такты 87–141)
Связана с поездом Сатаны в B-dur	Имеется в виду подготовка темы «поезда» (в тактах 129–141)

II. Поезд Сатаны
[Разработочные разделы — II и III]

Тема поезда без развития	С такта 142 начинается собственно тема «поезда»
С ответом в es-moll	«Ответ es-moll» находится не в месте, указанном в письме, а в начале следующего раздела формы — «Поганая слава Сатане» (такты — 261 и далее)
Заканчивается химической [целотоновой] гаммой полным ходом in moto contrario на D-dur.	Именно целотоновой гаммой заканчивается раздел «Поезд Сатаны» (такты 237–252), однако в партитуре «ответ es-moll» идет после целотоновой гаммы, а не до нее

III. Поганая слава Сатане
(Черная служба)

Засим h-moll (Слава) по-русски	В начале раздела «Поганая слава сатане» нет ни указанной в письме темы, ни самой тональности h-moll (такт 310 — тональность b-moll)
С разработкой вариациями	В партитуре вариации есть, но неизвестно, те ли самые, о которых говорится в письме
И полуцерковным quasi trio	Возможно, что это указание соответствует тактам 358–397
Переход к шабашу	Неясно, о каких тактах пишет автор

IV. Шабаш

[Реприза и кода]

И наконец шабаш (первая тема d-moll) тоже по-русски вариациями	Это реприза формы (такты — 398 и далее)
В конце шабаша врывается химическая гамма и фигуры вступления из двух серий	Применительно к коде слова композитора снова полностью соответствуют партитуре («химическая гамма»: такты 514–530 «Фигуры вступления»: такты 480, 483, 486, 489, 490–491, 495, 504)

Аналитическое сравнение с неизбежностью приводит к следующему выводу: в письме речь идет о другом варианте произведения, который во многом не совпадает с текстом сохранившегося экземпляра партитуры. И наоборот: сохранившийся экземпляр партитуры представляет вовсе не тот вариант музыки, который был завершен композитором к концу июня 1867 года.

Судя по отмеченным выше косвенным данным, неизвестный нам вариант имел приблизительно такую форму:

1. «Сбор ведьм, их толки и сплетни» — этот раздел был первоначально изложен так же, как и в сохранившейся партитуре.

2. «Поезд Сатаны» — в целом соответствовал сохранившейся партитуре, кроме вставных страниц 33–36 по авторской пагинации (такты 217–244), на месте которых находился, по-видимому, эпизод с «ответом es-moll», позднее перенесенный в начало раздела «Поганая слава Сатане».

3. «Поганая слава Сатане» — начиналась в тональности h-moll первой темой, которая приведена в письме Мусоргского от 5 июля 1867 года, но как далее шло музыкальное развитие, сейчас сказать уже невозможно.

4. «Шабаш» — финал этого раздела безусловно соответствовал известной нам партитуре, но середина, а может быть, и начало были несколько другими и, в частности, содержали вторую из тем, цитированную в указанном письме.

Главным изменением, которое затронуло не только структурную, но и образную сторону всего сочинения, следует назвать перера-

ботку кульминационного эпизода «Поганая слава Сатане» в раздел «Черная месса». Музыкальная тема из письма Мусоргского дает картину такого славления, когда по словам композитора «ведьмы величают сатану <…> наголо-варварски и паскудно» [15, с. 70–71] [наречие *«наголо»* происходит от глагола *«наголосить»* — завывать. — *Е.Л., Н.Т.*]. То есть в первом варианте было выделено качество народно-жанровой характерности и даже разнузданной экспрессии. А второй вариант приобрел явный оттенок мрачной и мистичной ритуальности несколько даже католического наклонения — «messe noire», как указал автор.

Результаты проведенного Е.М. Левашевым текстологического анализа сохранившейся рукописи свидетельствуют о том, что первоначальный вариант партитуры не был утрачен, он был несколько позднее переработан Мусоргским.

Из совокупности всех обстоятельств становится ясно, что сохранившаяся до наших дней партитура представляет собой весьма существенную переделку июньского автографа и, следовательно, можно говорить о двух различных редакциях произведения. Для удобства запоминания и в соответствии со временем работы над ними Мусоргского назовем их условно — *«летняя редакция»* и *«осенняя редакция»*.

В данном случае, как и во многих других, сохраненная в автографе дата окончания партитуры не должна вводить в заблуждение, ибо композитор — особенно здесь — считал момент завершения творческой рукописи событием, которому он придавал едва ли не символическое значение, и менять датировку не хотел, не взирая ни на какие последующие переделки.

Когда же они были произведены?

Хронология событий творческой жизни Мусоргского за лето и осень 1867 года может быть достаточно подробно освещена для июня и июля. Она содержит ряд невыясненных моментов для августа и сентября. А для октября и ноября она представляет собой едва ли не сплошное белое пятно.

Итак, в начале лета — 12 июня — в деревне на мызе Минкино в доме своего брата Филарета Мусоргский вплотную приступает к написанию набело партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе».

Через одиннадцать дней — 23 июня — композитор завершает партитуру, что подтверждается и авторской записью на последнем листе рукописи, и содержанием двух писем композитора.

Спустя две недели — 5 июля — он отправляет Римскому-Корсакову письмо, из которого выясняется, что за прошедшие дни никаких изменений в оркестровой рукописи им не сделано и, более того, он по творчески принципиальным соображениям и не предполагает ничего изменять («положим, что я не стану ее переделывать, с какими недостатками родилась, с такими и жить будет») [15, с. 72].

Еще через неделю — 12 июля — Мусоргский посылает письмо Никольскому, где он повторяет большинство сведений из предыдущего послания, что также убеждает нас в отсутствии переделок.

Несколькими днями позднее — около 14 июля — на мызу Минкино приходит ответ от Римского-Корсакова, и Мусоргский почти сразу же — 15 июля — садится писать своему коллеге и другу очередное письмо, в котором подробно говорит о множестве осуществленных и находящихся в работе замыслов, из чего становится ясно — к «Ивановой ночи на Лысой горе» он не возвращался.

В следующем месяце — в начале августа — композитор в деревне у брата перекладывает для фортепиано квартеты Бетховена, а затем — в конце августа — ненадолго выезжает в Петербург, куда прибывает не позднее 25 августа и где задерживается по меньшей мере до второй недели сентября (точной даты исследователям определить не удается).

Именно в это время — в начале сентября — в Петербург возвращается Балакирев, и Мусоргский показывает ему партитуру «Ивановой ночи на Лысой горе».

Критика Балакиревым партитуры Мусоргского настолько важна для понимания происходивших тогда событий, что эта тема заслуживает отдельного и весьма подробного разговора.

Резко отрицательная оценка музыки была почти исключительно устной, однако суть балакиревской критики может быть восстановлена с достаточной степенью детализации, прежде всего, по материалам эпистолярных источников (среди таких источников назовем письма Мусоргского к Балакиреву от 24 сентября 1867-го

и Римскому-Корсакову от 4 октября 1867-го, а также письмо Римского-Корсакова к Мусоргскому от 8 октября 1867 года).

Балакирев считал необходимым: 1) изменить весь план сочинения; 2) по-иному обрабатывать музыкальные темы в аспектах как мелодического варьирования, так и оркестровки; 3) сделать кульминацию раздела «Поганая слава Сатане» обязательно в тональности Fis-dur; 4) снять звуковую перегрузку в использовании ударных инструментов; 5) на время возвратиться к чисто школьным упражнениям в области инструментовки (написать «Упражнение для 10 инструментов»).

Историк-музыковед при внимательном текстологическом изучении автографа партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе» оказывается в состоянии не только восстановить цепь критических замечаний Балакирева, но и реконструировать реально ощутимую картину того, как именно проходила центральная часть визита Мусоргского к своему наставнику.

Все основания к тому дают карандашные пометки Мусоргского и Балакирева в нотной рукописи.

Балакирев поначалу очень внимательно смотрел партитуру и делал многочисленные замечания. А Мусоргский имел невозмутимый вид прилежного ученика и в соответствующих местах аккуратно ставил на бумаге остро отточенным карандашом пометки «NB» — Nota Bene. Таких пометок на первые 100 тактов партитуры приходится около двух десятков (не стертых сохранилось 17).

Судя по контексту, такие замечания относились в основном к оркестровке сочинения. Смысл некоторых из них остается неясным, но во многих случаях их удается понять.

Например, в такте 35 Балакирев обращал внимание Мусоргского, что контрабасовая трель *d — e* удобна для исполнения, поскольку вспомогательный звук *e* лежит выше открытой струны *d*, а контрабасовая трель *d — cis* очень неудобна для исполнения, поскольку ее приходится играть на струне *A*.

В тактах 77–79 Балакиреву активно не понравились переклички пассажей в партиях альтов, виолончелей и контрабасов.

В тактах 115–119 Балакирева просто возмутило соединение диатонической темы «сплетни ведьм» с педальными и остинатно-фанфарными звуками валторн и корнетов, а также с двумя ви-

дами хроматической гаммы — восходящей у скрипок и нисходящей у тромбонов, особенно потому, что такое соединение было произведено автором принципиально без учета созвучий вертикальной гармонии.

Один из выдающихся исследователей творчества Мусоргского — Юрий Всеволодович Келдыш (1907–1995), соединяя свои аналитические и исторические выводы с воспоминаниями о рассказах лично ему знакомого Андрея Николаевича Римского-Корсакова (сына композитора), неоднократно говорил, что Балакирев на своих занятиях никогда не подходил к разбираемому произведению с точки зрения целостного художественного замысла своих учеников. Он просто отмечал не понравившиеся ему фрагменты и тут же показывал, как именно следует их исправить. При этом он обычно не давал никаких эстетических обоснований, но требовал абсолютного и беспрекословного повиновения.

Все пометки в рукописной партитуре «Ивановой ночи на Лысой горе» носят как раз такой характер.

С каждым следующим своим замечанием Балакирев все более приходил в ярость, а Мусоргский по-прежнему сохранял почтительно невозмутимый вид.

Но после того как на нижней части страницы 17 рукописи появляются слова, далеко выходящие за рамки профессионального критического высказывания, написанные в состоянии крайнего раздражения неряшливыми и крупными, корявыми и размашистыми буквами, слова не всегда допустимые даже при случайном разговорном восклицании — «Чорт знает что!», после этого ученические пометки «NB» исчезают: по-видимому, Мусоргский здесь просто отложил свой карандаш и перестал ставить значки «NB». Недопустимо резкая и просто оскорбительная фраза была впоследствии почти стерта, но ее все же можно разглядеть.

На следующих листах на нижних полях партитуры рукой человека, безапелляционно убежденного в своей правоте, крупными буквами с декларативной разбивкой по слогам дважды написана фраза: «Э — ка — я чі — пу — ха». В первом случае эта фраза растянута на целых шесть страниц — по одному слогу на каждой странице (такты 149–182, страницы 21–26 автографа). Во втором случае она пространственно сжата и занимает лишь три страницы, но зато

дополнена размашистым восклицательным знаком в конце (такты 193–202, страницы 28–30 автографа).

Можно ли точно определить методами исторического исследования и графологической экспертизы, когда написаны и кому принадлежат эти фразы?

Кроме Балакирева здесь гипотетически встает также фигура Н.А. Римского-Корсакова.

Если эти фразы принадлежали Николаю Андреевичу (мы видим крупные угловатые начертания букв, которые в отдельных элементах действительно схожи с его стереотипами письма, в то время как балакиревский почерк в обычных случаях мелко-бисерный и даже несколько по-дамски кокетливо-закругленный), тогда фразы появились уже после смерти Мусоргского, в период просмотра его рукописей Римским-Корсаковым в 1880-е годы с целью основательного творческого редактирования и переоркестровки, если вообще не свободной и полной переделки музыки.

Если же они принадлежали Милию Алексеевичу (ведь в момент внесения карандашных пометок он почти наверняка, по своему обыкновению, не сидел, а стоял с карандашом у фортепианного пюпитра и вдобавок находился в гневе — это зримо выразилось в неопределенности формы букв, в их величине и пропорциях, в особенностях их расстановки и в дрожании графических линий), тогда фразы были внесены Балакиревым в какой-то день в сентябре 1867 года во время или сразу после проигрывания Мусоргским на фортепиано только что принесенной им партитуры.

Чисто формальные признаки почерка указывают вроде бы на Римского-Корсакова, однако совокупность всех факторов — включая эмоциональные характеристики графической записи — говорит о руке Балакирева.

Все же существует одно письменное свидетельство, сохраненное пианистом Константином Николаевичем Черновым (1865–1937), находившимся в дружеских отношениях с Балакиревым. Чернов получил известность как автор многочисленных фортепианных переложений и аранжировок оперных и симфонических сочинений русских композиторов, сделанных им по заказам издательств Бесселя и Юргенсона.

«Рукопись была каллиграфически переписана самим Мусоргским, — вспоминал К.Н. Чернов, — и под одной страницей я заметил приписанную чужой рукой энергичную фразу: „Черт знает, что такое!!!“ „Кто это написал?“ — полюбопытствовал я, не узнав почерка Балакирева. „Это я написал!“ — последовал ответ. „Да почему же?“ — допытывался я. „Да потому что это — чушь! Мусоргский запутался в голосоведении, и вышла галиматья, а не музыка. Я его и пробрал хорошенько“» [20, с. 69].

Так или иначе, значительная часть критических замечаний, бесспорно принадлежащих Балакиреву, относилась к форме сочинения, что также нашло отражение в автографе «Ивановой ночи на Лысой горе».

Мусоргский имел привычку в своих сочинениях нумеровать карандашом мелкими цифрами каждый пятый такт: 1, 5, 10, 15 и т. д. Такого рода сквозная нумерация помогала ему в процессе механической переписки рефренов и реприз, а также делала удобной ориентацию при разного рода творческих усовершенствованиях. В данном случае эта система выставления цифр оказывает громадную помощь исследователям и предоставляет возможность четко уяснить те требования Балакирева, согласно которым он желал изменения формы «Ивановой ночи на Лысой горе».

Дело в том, что сквозная потактовая нумерация выставлена Мусоргским *внизу* партитурной системы. А *над* партитурной системой стоят цифры совсем в ином порядке. Именно в том, который был желателен Балакиреву.

Среди его требований назовем:

– на странице 4 рукописи поменять порядок тактов, а также пропустить такты 26 и 28;
– снять каденцию в такте 86 и перейти от цифры III к цифре IV без цезуры;
– сделать гигантскую купюру — вычеркнуть 75 тактов с 133 по 208, то есть удалить двенадцать страниц авторской партитуры и т. д.

Обидное для обретшего творческую самостоятельность Мусоргского предложение Балакирева вновь возвратиться к «Упражнениям для 10 инструментов» обозначало школьную инструментовку чужих сочинений для симфонического оркестра малого состава с партитурой на десять нотоносцев:

строчки 1–4 — деревянные духовые инструменты;
строчка 5 — две валторны;
строчки 6–10 — группа струнных смычковых инструментов.

После самых радужных надежд летних месяцев Мусоргского повергла в настоящий психологический шок такая критика, которая, как говорится, камня на камне не оставила не только от тщательно продуманного и завершенного им сочинения, но даже и от самого замысла. Всем был прекрасно известен педагогический деспотизм руководителя композиторского кружка, его абсолютная неуступчивость даже в мельчайших деталях. Но самое главное — для автора «Ивановой ночи на Лысой горе» была отныне навсегда закрыта возможность услышать свое произведение на концерте в реальном оркестровом звучании, поскольку только Балакирев мог содействовать концертному исполнению музыкальной картины, а его критическая позиция теперь совершенно исключала подобный благоприятный вариант.

Резко отрицательная позиция Балакирева так повлияла на Мусоргского, что он на десять лет творчески отстранился от любых жанров симфонической музыки.

Теперь вернемся к затронутому ранее вопросу и попытаемся реконструировать *хронологическую последовательность событий, которые происходили осенью 1867 года*.

Роковой для судьбы «Ивановой ночи на Лысой горе» разговор состоялся в какой-то из дней первой половины сентября.

Поскольку дата здесь не поддается уточнению, то не вполне ясным остается также конкретная датировка записки Мусоргского к Балакиреву: «Дорогой Милий, я простужен — сижу дома и потею, партитуры *ведьм* у меня нет — она у Корсиньки [Н.А. Римского-Корсакова], — во всяком случае время еще не ушло, потолкуем о них; крепкое Вам спасибо и поцелуй. Ваш *Модест*» [15, с. 79].

Скорее всего, процитированная записка была написана уже после роковой встречи учителя с учеником, так как вряд ли Мусоргский по приезде в Петербург сначала отдал Римскому-Корсакову партитуру, которую он привез прежде всего для Балакирева, да и вряд ли стал бы в таком случае ссылаться на отсутствие у него в данный момент партитурной рукописи. А весьма любезный и дружелюбный тон

вовсе не должен нас смущать, ибо объясняется он просто тем, что Мусоргский был в высшей степени воспитанным человеком, таил свои переживания внутри себя и не считал нравственно возможным из-за творческой критики разрывать или хотя бы внешне портить человеческие отношения. Вдобавок сжато торопливый характер записки свидетельствует как раз о продолжении уже начатого ранее разговора.

Слова «время еще не ушло» говорят, по-видимому, о приближающейся дате возвращения Мусоргского в деревню к брату.

Композитор уехал на мызу Минкино около 20 сентября, причем единственной причиной его отъезда явилась вовсе не обида на Балакирева, а крайне прозаическое обстоятельство — ведь 28 апреля этого года он оставил службу в Инженерном корпусе и вынужден был экономить деньги, а жизнь в Петербурге была тогда для него непосильно дорога.

Сразу же после отъезда Мусоргского — около 20 сентября — Балакирев вслед ему послал письмо, текст которого до наших дней не дошел, но содержание известно: учитель предлагал ученику безвозмездную денежную помощь.

По получении балакиревского письменного предложения Мусоргский пишет ответ — 24 сентября, — сердечно благодарит за предложенные деньги и отказывается от них в самых любезных выражениях, а затем говорит о причинах, которые в сентябре обусловили его отъезд в деревню и упадок его настроения — эти причины различны: уехал он к брату только из-за финансовых затруднений, а творческий и душевный кризис случился из-за самого серьезного в его жизни разногласия с его наставником в оценке «Ивановой ночи на Лысой горе».

«Я считал, — пишет Мусоргский, — считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи» [15, с. 80].

Затем композитор вновь ставит один из самых больных и одновременно творчески необходимых для него вопросов — о возможности концертного исполнения музыкальной картины, но категорически не соглашается идти на какой-либо компромисс:

«Согласитесь Вы, друг мой, или нет дать мне ведьм, т[о] е[сть] услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания. <…> Я выполнил свою задачу как мог — по силам» [15, с. 80–81].

Однако Мусоргский тут же уточняет, что справедливые, по его мнению, творческие пожелания он исполнит незамедлительно: «изменю многое в ударных инструментах, которыми злоупотребил» [15, с. 81].

Последняя фраза предоставляет нам единственную возможность гипотетически определить время переработки Мусоргским июньского автографа «Ивановой ночи на Лысой горе» — это, вероятнее всего, октябрь и ноябрь 1867 года, два месяца, которые композитор провел тогда на мызе Минкино (другого времени в хронографе просто не остается).

Судя по всему, композитор не удовлетворился переделкой партии лишь ударных инструментов, а — как это нередко у него бывало — увлекся новыми композиционными идеями, переработал форму и даже отчасти изменил смысл кульминационного эпизода.

Иную версию событий излагает Андрей Николаевич Римский-Корсаков, рассказывая о встрече в доме Людмилы Ивановны Шестаковой летом 1878 года, когда Мусоргский вновь общался с Балакиревым после семилетнего прекращения отношений. Тогда же возобновились планы Балакирева по переделке «Ивановой ночи на Лысой горе».

Основанием для такой мысли А.Н. Римского-Корсакова послужило содержание коллективного письма Мусоргского, Балакирева и Шестаковой к В.В. Стасову (от 28–29 июля 1878 года), где Балакирев, в частности, написал: «Покуда (до осени) я его напустил на хорошую работу, и он взял у меня свою партитуру „Шабаша ведьм“, чтобы ее переделать и пересочинить. Там есть такие сильные и прекрасные места, что было бы жаль оставить ее в том беспорядке, в котором она находится теперь» [15, с. 254]. О таком развитии событий может свидетельствовать и письмо Стасова — Балакиреву, написанное осенью того же года [8, с. 301–302, 314, 458, 461]. Однако в целом суждение А.Н. Римского-Корсакова представляется маловероятным по двум причинам.

Во-первых, исследователь тогда не был знаком с письмом композитора к А.А. Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877-го, из текста которого явствует, что Мусоргский уже летом 1877 года твердо решил использовать музыку «Ивановой ночи» в своей опере «Сорочинская ярмарка» и фраза Балакирева о «хорошей работе» наверняка относится именно к этой опере.

Во-вторых, судя по особенностям нотного почерка Мусоргского, июньская партитура его музыкальной картины была перекомпонована и частично пересочинена тогда же, когда и написана, то есть в 1867 году. Десять лет спустя почерк композитора стал уже несколько иным, более крупным и чуть-чуть размашистым.

Список литературы:

1 66: Комическая оперетка в 1 действии: (Содержание заимствовано с французского) И.В. фон-Мендена и В.П. Бегичева. Музыка Ю. Гербера. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. 26 с.

2 *Michelet J*. La sorcière. Paris, 1862. URL: https://archive.org/details/lasorcire00mich (дата обращения 22.02.2021).

3 *Гоголь Н.В*. Вечер накануне Ивана Купалы // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.

4 *Гоголь Н.В*. Пропавшая грамота // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.

5 *Гоголь Н.В*. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.

6 *Головинский Г.Л., Сабинина М.Д*. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.

7 *Гусейнова З.М*. «Иванова ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. История двух автографов // Петербургский музыкальный архив. СПб.: Канон, 1998. Вып. 2. С. 107–123.

8 М.А. Балакирев и В.В. Стасов. Переписка. [Ред.-сост., авт. вступ. статьи и комментариев А.С. Ляпунова]. Т. 1. М.: Музыка, 1970.

9 *Миллер Л.А*. Автографы М.П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории: каталог. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010.

10 *Миллер Л.А*. О рукописи М.П. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе» // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002. Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002 года). СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2002. С. 161–166.

11 *Мишле Ж*. Ведьма. Пер. с фр. Под ред. В. Фриче. М.: Соврем. пробл., [1912]. 373 с.

12 *Мишле Ж*. Ведьма. Перевела с фр. А.В. Некора. М.: Атеист, [1929]. — 208 с.

13 *Мишле Ж*. Ведьма; Женщина : [Пер. с фр.] [Вступ. ст., подгот. текста В. Сапова]. М.: Республика, 1997. 462 с.

14 *Мусоргский М.П*. Ночь на Лысой горе. 1-я авторская редакция. / Подгот. Г. Киркор М.: Музыка, 1968. 142 с.

15 *Мусоргский М.П*. Письма. М.: Музыка, 1984.

16 *Орлова А.А*. Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.

17 *Римский-Корсаков Н.А*. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.

18 *Хотинский М.С*. Разсказы о темных предметах, о волшебстве, о натуральной магии, обманах чувств, суевериях, фокусничестве, колдунах, ведьмах и т. п. СПб.: В типографии И. Шумахера, 1861. 592 с.

19 *Хотинский М.С*. Чародейство и таинственныя явления в новейшее время. СПб.: Издание Е.Н. Ахматовой, Печатано в типографии П.П. Глазунова, 1866. 464 с.

20 *Чернов К*. Милий Алексеевич Балакирев (по воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под редакцией А.Н. Римского-Корсакова. Сборник III. Л.: Мысль, 1926. С. 5–74.

References:

1 66: Komicheskaya operetka v 1 dejstvii: (Soderzhanie zaimstvovano s francuzskogo) I.V. fon-Mengdena i V.P. Begicheva. Muzyka Yu. Gerbera. [66: Comic operetta in 1 act: (Content is borrowed from French) by I.V. von Mengden and V.P. Begichev. Music by Yu. Gerber.] St. Petersburg, Tipografiya Ya. Ionsona, 1859. 26 p. (In Russ.)

2 Michelet J. *La sorcière.* Paris, 1862. Available at: https://archive.org/details/lasorcire00mich (accessed 22.02.2021).

3 Gogol' N.V. Vecher nakanune Ivana Kupaly [St. John's Eve]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)

4 Gogol' N.V. Propavshaya gramota [The Lost Letter]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)

5 Gogol' N.V. Sorochinskaya yarmarka [The Fair at Sorochyntsi]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)

6 Golovinskij G.L., Sabinina M.D. *Modest Petrovich Musorgskij*. Moscow, Muzyka Publ., 1998. (In Russ.)

7 Gusejnova Z.M. "Ivanova noch' na Lysoj gore" M. Musorgskogo. Istoriya dvuh avtografov [*St. John's Eve on Bald Mountain* by M. Mussorgsky. The history of two autographs]. *Peterburgskij muzykal'nyj arhiv*. St. Petersburg, Kanon Publ., 1998, issue 2, pp. 107–123. (In Russ.)

8 *M.A. Balakirev i V.V. Stasov. Perepiska* [M. A. Balakirev and V. V. Stasov. Correspondence]. Ed. A.S. Lyapunova. Vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1970. (In Russ.)

9 Miller L.A. *Avtografy M.P. Musorgskogo v nauchno-issledovatel'skom otdele ru-kopisej biblioteki Peterburgskoj konservatorii* [M.P. Mussorgsky's Authographs in the Manuscript Department of the Library of the Saint Petersburg Conservatory]. Catalogue. St. Petersburg, Izd-vo Politekhn. un-ta Publ., 2010. (In Russ.)

10 Miller L.A. O rukopisi M.P. Musorgskogo "Ivanova noch' na Lysoj gore" [On M.P. Mussorgsky's manuscript *St John's Eve on Bald Mountain*]. *Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom processe. 1862–2002*. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj sessii, posvyashchennoj 140-letiyu Konservatorii (17–19 sentyabrya 2002 goda). St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova Publ., 2002, pp. 161–166. (In Russ.)

11 Mishle Zh. *Ved'ma* [The Witch]. Transl. from French. Ed. V. Friche. Moscow, Sovrem. probl. Publ., [1912]. 373 p. (In Russ.)

12 Mishle Zh. *Ved'ma* [The Witch]. Transl. from French by A.V. Nekora. Moscow, Ateist Publ., [1929]. 208 p. (In Russ.)

13 Mishle Zh. *Ved'ma; Zhenshchina* [The Witch; Woman]. Transl. from French. Ed. V. Sapova. Moscow, Respublika Publ., 1997. 462 p. (In Russ.)

14 Musorgskij M.P. *Noch' na Lysoj gore. 1-ya avtorskaya redakciya* [A Night on Bald Mountain. 1st author's version]. Ed. G. Kirkor. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 142 p. (In Russ.)

15 Musorgskij M.P. *Pis'ma* [Letters]. Moscow, Muzyka Publ., 1984. (In Russ.)

16 Orlova A.A. *Trudy i dni M.P. Musorgskogo: Letopis' zhizni i tvorchestva* [M.P. Mussorgsky's works and days: Chronicle of life and creative work]. Moscow, Muzgiz Publ., 1963. (In Russ.)

17 Rimskij-Korsakov N.A. *Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [Chronicle of my musical life]. Moscow, Muzyka Publ., 1980. (In Russ.)

18 Hotinskij M.S. *Razskazy o temnyh predmetah, o volshebstve, o natural'noj magii, obmanah chuvstv, sueveriyah, fokusnichestve, koldunah, ved'mah i t. p.* [Stories about dark objects, about magic, about natural magic, deceptions of the senses, superstitions, magic tricks, sorcerers, witches, etc.]. St. Petersburg, V tipografii I. Shumahera Publ., 1861. 592 p. (In Russ.)

19 Hotinskij M.S. *Charodejstvo i tainstvennyya yavleniya v novejshee vremya* [Witchcraft and mysterious phenomena in modern times]. St. Petersburg, Izdanie E.N. Ahmatovoj, Pechatano v tipografii P.P. Glazunova, 1866. 464 p. (In Russ.)

20 Chernov K. Milij Alekseevich Balakirev (po vospominaniyam i pis'mam) [Miliy Alekseevich Balakirev (from memoirs and letters)]. *Muzykal'naya letopis'* [Musical Cronicle]. Ed. A.N. Rimsky-Korsakov. Collection III. Leningrad, Mysl' Publ., 1926, pp. 5–74. (In Russ.)

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-198-229

Саамишвили Наталья Николаевна
Научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
nati-bedova@mail.ru
Ключевые слова: Кайя Сариахо, «Истинный огонь», музыка XXI века, Ральф Уолдо Эмерсон, Шеймас Хини, Махмуд Дарвиш, Джеральд Финли.

Саамишвили Наталья Николаевна

«Истинный огонь» Кайи Сариахо: поэтика композиции

Финский композитор Кайя Сариахо (Kaija Saariaho) — одна из самых выдающихся фигур современной музыкальной культуры. Широкой публике она стала известна после триумфальной премьеры ее оперы «Любовь издалека» (L'amour de loin, 2000), прошедшей на Зальцбургском фестивале. Статья посвящена другому сочинению композитора — вокальному циклу «Истинный огонь» (True Fire, 2014), который также был успешно воспринят критикой и публикой, но до сегодняшнего дня еще не стал предметом отдельного исследования. Данная работа — первый опыт его анализа, сосредоточенного как на музыкальной, так и на литературной его составляющих, что послужило поводом для условного разделения статьи на две части. Композитор, по ее собственному признанию, стремилась продемонстрировать в цикле богатую палитру красок всемирно известного канадского баритона Джеральда Финли (Gerald Finley), для которого было написано сочинение. Помимо этого, в «Истинном огне» посредством текстов Р.У. Эмерсона, М. Дарвиша, Ш. Хини и колыбельной индейцев Тева, ставших литературной основой сочинения, воплощаются авторские идеи иного порядка. В чем они состоят и как отражены в музыке — вопросы, на которые мы попытались ответить в статье.

Saamishvili Natalia N.
Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
nati-bedova@mail.ru
Keywords: Kaija Saariaho, True Fire, 21st-century music, Ralph Waldo Emerson, Seamus Heaney, Mahmoud Darwish, Gerald Finley.

Saamishvili Natalia N.

True Fire by Kaija Saariaho: Poetics of Composition

Finnish composer Kaija Saariaho is one of the most prominent figures in contemporary music culture. She became known to the general public after the triumphant premiere of her *Love from Afar* opera (L'amour de loin, 2000), held at the Salzburg festival. The article is devoted to another work of the composer — the vocal cycle *True Fire* (2014), which was also successfully received by critics and the public, but has not yet been the subject of a separate study. This work is the first experience of its analysis, focused on both its musical and literary components, which led to the conditional division of the article into two parts. The composer, by her own admission, sought to demonstrate in the cycle the rich palette of colors of the world-famous Canadian baritone Gerald Finley for whom the composition was written. In addition, in *True Fire* through the texts of R.W. Emerson, M. Darvish, S. Heaney and the lullaby of the Tewa Indians, which became the literary basis of the work, the author's ideas of a different order are embodied. What they are and how they are reflected in music are the questions that we tried to answer in this article.

Вокальный цикл «Истинный огонь» (True Fire) для баритона и оркестра Кайя Саариахо[1] закончила в 2014 году[2]. Сочинения для голоса представляют весьма весомую часть ее творчества с самого начала карьеры. Самое значимое место среди них, безусловно, занимают пять опер[3]. Однако здесь наше внимание сосредоточено на более камерном жанре, также весьма внушительно представленном в творчестве композитора. Это как отдельные произведения, так и циклы с очень разными исполнительскими составами: «Невеста» (Bruden, 1977) для сопрано, двух флейт и двух ударников, «Грамматика снов» (Grammaire des rêves, 1988) для сопрано, контральто, двух флейт, арфы, скрипки и виолончели, «Ночи, прощайте» (Nuits, Adieux, 1991) для четырех голосов и электроники, «Книга песен из „Бури“» (The Tempest Songbook, 1992–2004) для сопрано, баритона и камерного ансамбля, «Замок души» (Château de l'âme, 1995) для сопрано, восьми женских голосов и оркестра, «Издалека» (Lonh, 1996) для сопрано и электроники, «Песни Лейно» (Leino Songs, 2000–2007) для сопрано и фортепиано, «Пять отражений „Любви издалека“» (Cinq reflets de L'Amour de loin, 2001) для сопрано, баритона и оркестра, «Изменчивый свет» (Changing Light, 2002) для сопрано и виолончели, «Мрачный» (Sombre, 2012) для голоса и четырех инструментов и другие.

Помимо интереса к разнообразным тембровым сочетаниям вокальное творчество Саариахо воплощает широкий диапазон ее литературных увлечений. В своих опусах она обращается к текстам финских (Э. Лейно, Г. Бьёрлинг, М. Валтари, Й. Томмола, Э. Сёдергран,

(1) Кайя Саариахо (Kaija Saariaho, p. 1952) — финский композитор, один из самых известных и исполняемых композиторов современности. Ее творчество насчитывает более 100 сочинений в разных жанрах: 5 опер, оратория, балет, симфонические, камерные и сольные инструментальные сочинения, вокальная и хоровая музыка, электроакустические композиции, а также электронные и звуковые инсталляции.

(2) Цикл был написан по заказу нескольких коллективов: Los Angeles Philharmonic Orchestra, NDR Sinfonieorchester, BBC Symphony Orchestra, Orchestre national de France. Премьера сочинения состоялась 14 мая 2015 года в Концертном зале им. У. Диснея (Лос-Анджелес, США) в исполнении Джеральда Финли и Филармонического оркестра Лос-Анджелеса под управлением Густаво Дудамеля.

(3) «Любовь издалека» (L'amour de loin, 2000) (либретто А. Маалуфа), «Мать Адриана» (Adriana Mater, 2005) (либретто А. Маалуфа), «Эмили» (Emilie, 2008) (либретто А. Маалуфа), «Только звук остается» (Only the Sound Remains, 2015) (по пьесам театра Но в переводе Э. Феноллозы и редакции Э. Паунда), «Невиновность» (Innocence, 2018) (либретто С. Оксанен).

С. Шульц), французских (А. Атлан, Ж. Рубо, О. Бальзак, Г. Аполлинер, П. Элюар, С. Вэйль, А. Маалуф), английских (У. Шекспир, Т. Элиот[4]), американских (Э. Паунд, С. Плат) поэтов и писателей[5]. В кругу интересов Саариахо не только художественная литература, но и разнообразные культовые тексты (Библия, Артхарваведа, еврейский молитвенник, древнеегипетские заклинания) и многое другое.

Жанр вокального цикла, вошедший в композиторский обиход в XIX веке, сохранил свою актуальность в академической музыке вплоть до нынешнего времени. Само понятие вокального цикла в его современном понимании представляется достаточно широким. Тем не менее нам хотелось бы несколько ограничить это поле, сузив его до тех вокальных сочинений, которые имеют в своей основе поэтический или прозаический текст, состоят из нескольких четко отделенных друг от друга частей, объединенных общей идеей. Среди тех, кто пополнил список сочинений такого рода за последние три десятилетия, — С. Шьяррино, Ж. Гризе, А. Райман, В. Рим, Х. Бертуистл, О. Голихов, Т. Адес, Г.-Ф. Хаас, Э.-П. Салонен, Дж. Бенжамин и многие другие. Одним из основных свойств современного вокального цикла, помимо стремления воплотить ту или иную идею посредством синтеза музыкально-литературных средств, является использование разнообразных исполнительских составов и технических подходов, призванных выразить богатую палитру темброво-звуковых красок.

По признанию Саариахо, общий характер «Истинного огня» сложился в ее воображении еще до выбора литературного текста и был обусловлен прежде всего тембровыми качествами солирующего голоса. Первоначальный замысел состоял в «исследовании тембра баритона в контексте различных текстов в поиске органичного способа обретения различных голосовых красок» [16]. Заметим, что в ряду вокальных предпочтений композитора первое место явно отдано женским голосам, особенно сопрано, что в своих высказываниях подтверждала и сама Саариахо. Что же касается мужских тембров, то здесь приоритет, безусловно, принадлежит баритону, для которого

(4) Томаса Элиота считают американским и английским поэтом.

(5) Этот список дополняют суфийский поэт и мистик Абу Саид (967–1049), персидский поэт-суфий Дж. Руми (1207–1273), китайские поэты Ли Бо (701–762/763) и Ли Цинчжао (1084–1155).

были написаны главные партии двух опер композитора — «Любовь издалека» и «Только звук остается».

Немаловажным фактором, по-видимому, стал и выбор исполнителя — Дж. Финли[6], которому посвящен этот цикл. Такой подход отнюдь не нов для Саариахо — многие из ее сочинений писались с ориентацией на конкретного исполнителя[7]. Среди вокалистов ее «музами» также были американское сопрано Д. Апшоу, финское сопрано К. Маттила, французский контратенор Ф. Жарусски. Однако именно «подходящие» тексты определили в конечном итоге «вокальную экспрессию исполнителя и детали музыкального материала» [16] сочинения.

Литературной основой цикла «Истинный огонь», включающего 6 частей, стали 4 произведения разных авторов. Его название взято из эссе американского философа Р.У. Эмерсона «Законы духа» (Spiritual Laws, 1841), фрагменты которого использованы в первой, третьей и шестой частях. Три других текста — поэтические — вошли в оставшиеся части цикла: «Первые слова» (The First Words, 1996) Ш. Хини — во вторую, «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped, 1985) М. Дарвиша — в пятую и «Колыбельная облачного цветка» (The Cloud-Flower Lullaby) из сборника индейского фольклора «Песни Тева» — в четвертую.

Текст

Произведения, избранные в качестве литературной основы цикла, действительно во многом различны. Они принадлежат не только разным авторам и художественным направлениям, но и разным эпохам: философские рассуждения середины XIX века, поэзия конца XX века, фольклор индейцев, принадлежащий, возможно, еще доколониальной эпохе. Такое сочетание в единой композиции на первый взгляд кажется неожиданным. Но, очевидно, в сознании Саариахо эти тексты представляются носителями некоего общего начала[8].

В них композитор видит общие идеи, которые, по ее словам, заключаются в следующем: «человек в окружении природы, наше восприятие этого и наше существование как ее части» [16]. Тема природы и человеческого сосуществования с ней — одна из главных в искусстве. Но как ее раскрывают Эмерсон, Хини и Дарвиш и что под этим понимает Саариахо?[9]

Эмерсон[10] рассматривает природу не только как окружающую среду, но и как «воплощение мировой души», «божественный град». Он наделяет ее нравственным смыслом, постижение которого есть цель познания [4]. Человек как часть этого града призван созерцать и познавать его, воспитывая таким образом свою душу [4]. Эссе «Законы духа» посвящено осмыслению глубинных законов человеческой жизни. Автор подводит к ним читателя, сопоставляя возвышенное и земное, инстинктивное и рациональное, естественное и произвольное. Фрагменты, используемые в цикле «Истинный огонь», взяты из разных точек этого размышления, и в композиции Саариахо они

(6) Джеральд Финли (Gerald Finley, p. 1960) — всемирно известный канадский оперный баритон. Исполнил главные партии в операх В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, К. Дебюсси, Б. Бриттена, И.Ф. Стравинского. Был первым исполнителем современных опер «Серебряная Тасмания» (1999) М.-Э. Тёрниджа, «Атомный доктор» (2005) Дж. Адамса, а также главной партии в опере «Любовь издалека» (2000), принесшей Саариахо мировое признание в качестве оперного композитора. Обладатель премии имени Джона Кристи (основателя Глайндборнского фестиваля).

(7) Большое значение для инструментального творчества Саариахо имели два исполнителя: виолончелист А. Карттунен и флейтистка К. Хойтенга, оба — соотечественники композитора.

(8) Такой подход — сочетание разных, даже контрастных текстов в одном произведении — для Саариахо вполне закономерен. Так, к примеру, пьеса для 4 голосов и электроники «Ночи, прощайте» (Nuits, Adieux, 1991) написана на слова О. Бальзака и Ж. Рубо, а в цикле из 7 прелюдий для хора и оркестра «За морем» (Oltra Mar, 1999) наряду с поэзией А. Маалуфа (p. 1949) использованы тексты суфийского поэта А. Саида и традиционной песни африканских пигмеев.

(9) Концепция сочинения как вокального цикла, написанного на разножанровые тексты, по своему происхождению охватывающие диапазон от древних времен до XX века, где композитор объединяет их под эгидой размышления на определенную тему, роднит «Истинный огонь» с «Четырьмя песнями, чтобы переступить порог» (Quatre chants pour franchir le seuil, 1998) для сопрано и инструментального ансамбля Ж. Гризе (1946–1998). «Четыре песни, чтобы переступить порог» — это своего рода музыкальное размышление на тему смерти, проходящее сквозь призму древнеегипетских и древнегреческих текстов, а также эпоса о Гильгамеше и поэзии К. Гез-Рикора (1948–1988). Примечательно, что одна из частей цикла, как и у Саариахо, имеет название «Колыбельная». Гризе, наряду с Т. Мюраем (p. 1947), был главным ориентиром в музыкальной композиции для Саариахо в годы ее становления.

(10) Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson, 1803–1882) — писатель, поэт, философ и публицист, был одной из самых представительных фигур в американской литературе XIX века. Речи и эссе Эмерсона во многом определили развитие американской философской и эстетической мысли и стали неотъемлемой частью национального культурного наследия. Основоположник философии трансцендентализма [3].

попадают в своеобразный контекст, в котором их смысл начинает играть разными гранями. Части цикла, написанные на текст «Законов духа», имеют заголовок «Суждение» (Proposition I, II, III), что дает широкие возможности для трактовки.

Первый фрагмент:

> Наши глаза не видят вещей, стоящих перед нами, до тех пор, пока не придет час, когда наш разум созреет; тогда мы видим их, и то время, в которое мы были слепы, покажется нам сном[11].

Этой мысли Эмерсона предшествует цепь рассуждений о понимании: «…Рано или поздно сознаешь, что взаимное понимание составляет самую редкую, самую надежную, крепкую связь и оборону. <…> Никто не может познать то, что он еще не приготовлен познать, как бы близко ни находился предмет от его глаза» [5, с. 161].

Суть сказанного в целом сводится к следующему: для достижения в процессе познания понимания познающий должен достичь необходимого для этого зрелого состояния, без которого понимание недоступно, подобно тому как слепому недоступен солнечный свет. Это даже напоминает платоновский миф о пещере или известную древнеиндийскую притчу «Слепые и слон»[12]. И там, и здесь в силу определенной ограниченности субъекту доступна лишь часть знаний об объекте до той поры, пока ограничения не будут сняты.

Второй фрагмент представлен всего одной строкой:

> Но настоящее действие происходит в безмолвные моменты[13].

(11) Оригинал текста: «Our eyes are holden that we cannot see things that stare us in the face, until the hour arrives when the mind is ripened; then we behold them, and the time when we saw them not is like a dream». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

(12) Наряду с другими течениями древнеиндийская философия оказала значительное влияние на учение трансценденталистов. См.: [4].

(13) Оригинал текста: «But real action is in silent moments». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V. В переводе текста Эмерсона на русский язык мы опирались на вариант, опубликованный в собрании эссе автора [5, с. 153–172], внося лишь те коррективы, которые необходимы, на наш взгляд, для лучшего понимания идеи произведения Саариахо. Перевод текстов Хини, Дарвиша и «Колыбельной облачного цветка» выполнены автором данной статьи.

Краткость этого суждения, бросающая таинственную тень на его смысл, побуждает к размышлению о том, что в нем сокрыто. Эмерсон приходит к нему через философствование о внешнем и внутреннем, параллелями чему выдвигает деятельность и мышление: «…мы так и присмиреем при одном слове: деятельность. Это обман внешних чувств — больше ничего. <…> Мыслить — значит действовать. <…> Мать всякого подвига есть мысль, и самая плодотворная деятельность совершается в минуты безмолвия» [5, с. 169].

Образ безмолвного действия, под которым понимается мышление, видится автором как образ истинного действия. Он содержит в себе два элемента — мысль («настоящее действие») и безмолвие, отсылающие к огромному полю других концепций. Первым невольно возникает в сознании известное утверждение Р. Декарта — «Я мыслю, следовательно, я существую». Оно было высказано как выражение самоочевидности мышления и бытия. Эмерсон же использует свою формулу — «мыслить — значить действовать» — в качестве аргумента равноправия мышления и действия и, более того, аргумента в пользу мышления как наивысшего вида деятельности[14].

Феномен безмолвия, тишины изучался не только многими философами, но и поэтами, музыкантами, теоретиками искусства. В данном случае в тексте Эмерсона под этим, по-видимому, следует понимать отсутствие озвученного слова в момент происходящего процесса осмысления, то есть процесса перехода мысли из одного состояния в другое. Не углубляясь в философские категории, остановимся на данном этапе рассмотрения этого фрагмента текста, поскольку его нахождение в контексте музыкального произведения, о котором пойдет речь дальше, рождает новые смысловые резонансы.

Третий фрагмент:

> Мы — проводники света, этот раздражительный золотой листок, чующий изменения и скопления тончайшего электрического тока. Мы различаем подлинный эффект истинного огня, несмотря на миллионы риз, в которые он облекается[15].

(14) «Гносеология трансценденталистов представляла собой этап развития европейской и американской мысли от рационализма XVII–XVIII веков к иррационализму второй половины XIX века» [4].

(15) Оригинал текста: «We are the photometers, we the irritable goldleaf and tinfoil that measure

Это высказывание Саариахо помещает в заключительную часть цикла вслед за Эмерсоном, который завершает им свое эссе. Исходя из этого, мы понимаем его как некий итог сказанного философом выше: «Всякое действие эластично до бесконечности, и смиреннейшее из них способно проникнуться отблеском небес, который затмит свет солнца и луны» [5, с. 171]. Эмерсон призывает нас быть чувствительными «проводниками света», улавливая его, словно золото — электрический ток, и называет его «истинным огнем». Под описанным процессом подразумевается не что иное, как явление излучения божественного света, известное еще с плотиновских времен, — эманация. Это, вероятно, и есть тот истинный огонь, о котором говорит название цикла.

Три фрагмента эссе или, как их называет Саариахо, три суждения образуют своеобразный каркас цикла, опорные точки которого приходятся на первую, третью и шестую части. Можно предположить, что каждая из них — определенный этап в развертывании основной идеи-образа — истинного огня. Если в первой и третьей частях мы наблюдаем ее становление через мысли о понимании и «безмолвном действии» как о двух свойствах, необходимых человеку для познания, но более или менее доступных ему, то в шестой части предстает ее апогей — образ божественного света, истинного огня, наделяющего человека «духом жизни», возвышенностью мысли.

Однако в композиции, придуманной Саариахо, фрагменты эссе Эмерсона становятся лишь звеньями сложносочиненной образно-смысловой цепи, где другими составляющими выступают стихотворения Хини, Дарвиша и «Колыбельная облачного цветка».

Стихотворение «Первые слова» ирландского поэта Шеймаса Хини[16], положенное в основу второй части цикла — «Река» (River), — одно из тех, что вошли в сборник «Уровень духа» (The Spirit Level),

the accumulations of the subtle element. We know the authentic effects of the true fire through every one of its million disguises». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

(16) Шеймас Хини (Heaney, Seamus) (1939–2013) — ирландский поэт, лауреат Нобелевской премии (1995). Преподавал в Гарвардском и Оксфордском университетах. Нобелевскую премию получил «за лирическую красоту и этическую глубину поэзии, открывающую перед нами удивительные будни и оживающее прошлое». См.: Лауреаты Нобелевской премии: Нобелевская премия по литературе 1995: Шеймас Хини. URL: http://nobeliat.ru/laureat.php?id=92 (дата обращения 10.05.2020).

изданный в 1996 году. Важнейшая из тем в творчестве поэта — «тема нарушенного равновесия — физического, морального, политического»[17]. Ее отголоски слышны и в «Первых словах»:

Первые слова загрязнились,
Как речная вода по утрам,
Стекающая с грязью
Рекламных объявлений и первых полос.
Мой единственный напиток — смысл из глубин мозга,
Тот, что пьют птицы, трава и камни.
Пусть все течет
К четырем стихиям,
К воде, земле, огню и воздуху[18].

Это стихотворение — перевод Хини на английский язык стихотворения его современника, румынского поэта Марина Сореску[19]. Что привлекло ирландского поэта в нем и побудило включить его затем в свой сборник? Исследователи отмечают, что в своем творчестве «Сореску… как и Хини, по-своему комментирует тяжелые политические обстоятельства своей жизни» [9]. Общие черты обнаруживаются и в методах работы двух авторов. Характеризуя поэзию Хини, Г. Кружков сравнил ее с атональной «капающей» музыкой: «не порыв, не темперамент, а подбирание бисеринок»; «плетение словес».

(17) Лауреаты Нобелевской премии: Нобелевская премия по литературе 1995: Шеймас Хини. URL: http://nobeliat.ru/laureat.php?id=92 (дата обращения 18.06.2020).

(18) Оригинальный текст:
The first words got polluted
Like river water in the morning
Flowing with the dirt
Of blurbs and the front pages.
My only drink is meaning from the deep brain,
What the birds and the grass and the stones drink.
Let everything flow
Up to the four elements,
Up to water and earth and fire and air.
Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

(19) Марин Сореску (Sorescu, Marin) (1936–1996) — румынский поэт и драматург. Опубликовал более 20 поэтических сборников. Стихи переводились почти на все европейские языки, в целом вышло более 60 книг за рубежом. Стихотворение The First Words в переводе Ш. Хини вошло в сборник The Biggest Egg in the World (1987) под редакцией Э. Лонгли, включавший также переводы его стихов Т. Хьюза и П. Малдуна. См.: [13]; Сореску, Марин // Cultin.RU. URL: http://www.cultin.ru/writers-soresku-marin (дата обращения 18.06.2020).

«Хини… прозаичен до мелочности. Он начинает с описания каких-то будничных вещей и долго, скучно возится с ними» [2]. У Сореску, в свою очередь, исследователи отмечают «разговорный тон и ироничную перспективу», «кривую мудрость, которая видит все насквозь и все же продолжает надеяться и отчаиваться» [13]. В обоих случаях речь о «прозаичности», некоем особом художественном приеме, представляющем собой совокупность разных свойств и факторов. Одно из таких свойств в поэзии Хини — тотальный символизм окружающего мира, в нем все становится символом — речная грязная вода, рекламные полосы газет, птицы, трава, камни… Это создает эффект «открывания» текста стихотворения.

С точки зрения смысловых акцентов стихотворение условно можно разделить на две части. Первая выражает мысль о том самом нарушенном равновесии — «первые слова загрязнились». Вторая говорит о стремлении вновь его обрести — «пусть все течет к четырем стихиям». В ней воплощены надежда и мольба автора о том, «чтобы всем вещам было позволено вернуться к их изначальной, сущностной природе» [9].

Еще одна характерная черта поэзии Хини — ее своеобразная синестезийность, пересечение «зрительной, обонятельной и осязательной информации в одной строке» [2], как и пересечение смыслов. К примеру, слова «речная вода по утрам, стекающая с грязью рекламных объявлений» демонстрируют сочетание слухового и зрительного образов, а «пьют птицы, трава и камни» отражают три образа одного и того же действия[20].

Образ матери-природы роднит стихотворение Хини с суждениями Эмерсона, протягивает смысловую арку между ними. Черты же синестезийности и характерная многозначность выражений близки эстетическим воззрениям Саариахо с ее многомерным мировосприятием, проглядывающим практически в каждом ее сочинении. Композитор дает части текста подзаголовок «Река», в то время как Сореску и Хини оставляют стихотворение безымянным[21]. Это название, с одной стороны, акцентирует образную линию стихотворения, связанную с рекой, выраженную в словах и словосочетаниях «речная вода», «стекающая», «напиток», «пьют птицы, трава и камни», «пусть все течет», «к воде». С другой стороны, оно влечет за собой широкий круг ассоциаций. Образ реки ассоциируется и с водой, прозрачностью, очищением, и с движением, дорогой, переменами, бурлением, шумом и многим другим[22].

Не меньший интерес вызывает текст четвертой части цикла — «Колыбельная» (Lullaby), взятый из «Колыбельной облачного цветка»[23] индейцев Тева:

На севере расцветает облачный цветок,
то вспыхивает молния,
то гремит гром,
то идет дождь!
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький.

На западе расцветает облачный цветок,
то вспыхивает молния,
то гремит гром,
то идет дождь!
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький.

На востоке расцветает облачный цветок,
то вспыхивает молния,

(20) Название сборника The Spirit Level можно перевести одновременно и как «Уровень духа», и как «Ватерпас» («Спиртовой уровень»), причем в сборнике обыгрываются оба варианта. Это, на наш взгляд, также имеет отношение к синестезийности. Ведь здесь представлена игра со значением слов, посредством которой проявляются взаимосвязи между образами разного происхождения.

(21) Насколько мы понимаем, заголовок «Первые слова» был дан стихотворению по его первым словам при публикации — для удобства читателей.

(22) В творчестве Саариахо он также встречается — в целом ряде сочинений. К примеру, в таких сочинениях, как «Любовь издалека» (L'amour de loin, 2000), «Дождь» (Il pleut, 1986), «За морем» (Oltra mar, 1999), «Водяные лилии» (Nymphea, 1987), «Три реки» (Trois rivières, 1993), «Шесть японских садов» (Six Japanese Gardens, 1995) и других.

(23) В качестве ее источника Саариахо указывает книгу «Песни Тева» (Songs of the Tewa). Мы полагаем, что имелась в виду книга «Песни Тева» в переводе Герберта Джозефа Спиндена: Songs of the Tewa, translated by Herbert Joseph Spinden. N.Y.: The Exposition of Indian Tribal Arts, Inc., 1933. Текст этой же колыбельной использован в опере Дж. Адамса «Атомный доктор» (Doctor Atomic, 2005), он звучит в 1 сцене II действия в партии Паскуалиты. Примечательно, что автор либретто «Атомного доктора» известный режиссер П. Селларс — многолетний соавтор К. Саариахо по музыкальному театру, поставивший спектакли трех ее опер.

то гремит гром,
то идет дождь!
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький[24].

Эта простая трехкуплетная песня с практически не меняющимся от строфы к строфе текстом (варьируется лишь указание направления на север, запад и восток) вызывает, однако, несколько вопросов. И главный из них — ее назначение в цикле. Почему в ряду с произведениями второй половины XX века и философским эссе середины XIX века вдруг возникает текст из индейского фольклора? Что в нем взбудоражило мысль композитора?

За внешней простотой этого фольклорного текста, на самом деле, скрывается внутренняя глубина смыслов, заключенных в словесных и образных символах. Его символизм проявляется уже в названии — «Колыбельная облачного цветка». Облачный цветок, о котором ведется речь, это, как мы полагаем, природное явление, скорее всего — туча, которая, наливаясь влагой, зреет перед дождем подобно тому, как расцветает цветок. Текст, по сути, описывает атмосферу, царящую в природе в этот момент.

Для индейцев, как и для многих других традиционных народов, характерен культ природных сил. Судя по научным описаниям, с небом и облаками у индейцев связано множество мифов и символов, но,

(24) Оригинальный текст:
In the north the cloud flower blossoms,
And now the lightning flashes,
And now the thunder clashes,
And now the rain comes down!
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the west the cloud flower blossoms,
And now the lightning flashes,
And now the thunder clashes,
And now the rain comes down!
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the east the cloud flower blossoms,
And now the lightning flashes,
And now the thunder clashes,
And now the rain comes down!
A-a-aha, a-a-aha, my little one.
Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

однако, само понятие «облачного цветка» в литературе встречается не столь часто. В книге Г.Дж. Спиндена, из которой взят текст этой колыбельной, она никак не комментируется. Однако в монографии Г.А. Дэвида «Кивы небесные» [7] приводится другой текст из индейского фольклора — некоей песни Черепашьего танца, — в котором упоминается облачный цветок:

В древние времена на север
Ведет путь зарождения!
Там живут наши предки,
Там начало нашего бытия.
Но теперь мы идем на юг.
Ибо здесь расцветают облачные цветы,
Здесь сверкает молния,
И ниспадает дождевая вода[25]!

Контекст, в котором здесь находится понятие «облачный цветок», схож с тем, что присутствует в «Колыбельной». Исходя из этого, мы полагаем, что «облачный цветок» это не что иное, как метафора тучи. И текст колыбельной это подтверждает: когда он расцветает, вспыхивает молния, гремит гром, идет дождь.

Сопоставляя «Колыбельную» с текстами Эмерсона и Хини-Сореску, мы понимаем, что она, с одной стороны, выступает своеобразным продолжением развития идеи «истинного огня», воплощая одну из его форм, а с другой стороны, создает эффект контраста, переводя высказывание из лирико-философского в жанровое. При этом, принимая во внимание любовь Саариахо к древним и экзотическим культурам, как и вообще к природному началу, стоит предположить, что и сам

(25) Оригинал текста:
Long ago in the north
Lies the road of emergence!
Yonder our ancestors live,
Yonder we take our being.
Yet now we come southward
For cloud flowers blossom here,
Here the lightning flashes,
Rain water here is falling!
Cit. op.: [7, p. 42].

колорит этого текста привлек ее не менее его содержания[26].

Стихотворение Махмуда Дарвиша[27] «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped)[28], положенное в основу следующей, пятой части цикла — «Прощание» (Farewell), возвращает нас в лирико-философское русло:

Последний поезд остановился на платформе. Здесь нет никого,
Кто мог бы спасти розы, нет голубей, что сели бы на женщину, сотканную из слов.
Время кончилось. Ода живет ничуть не лучше пены.
Не доверяй нашим поездам, любовь моя. Не жди никого в толпе.
Последний поезд остановился на платформе. Но Нарцисс
Не отражается в зеркалах ночи.
Где я могу написать свой последний отчет о воплощении тела?
Это конец того, что должно было закончиться! Где же то, что кончается?
Где я могу освободиться от родины в своем теле?
Не доверяй нашим поездам, любовь моя. Последний голубь улетел прочь.
Последний поезд остановился на платформе. И там никого не было[29].

(26) Более ранний и известный пример обращения к культуре индейцев в академической музыке — «Яравi, песнь любви и смерти» (Harawi, chant d'amour et de la mort, 1945) для сопрано и фортепиано О. Мессиана (1908–1992). Этот вокальный цикл пронизан «сюжетикой перуанского фольклора, его религиозными символами и мифологическими мотивами». В поэтический текст, автор которого Мессиан, вплетаются «слова на языке кечуа, из которого было взято и название Harawi (исп. Yaravi), что обозначает любовную песнь, заканчивающуюся лишь со смертью влюбленных...>» [1, с. 139–140].

(27) Махмуд Дарвиш (Darwish, Mahmoud) (1941–2008) — палестинский поэт и писатель, обладатель ряда литературных премий, один из самых известных арабоязычных поэтов. Автор более 30 поэтических сборников и 8 книг в прозе. Много лет прожил в изгнании в Бейруте и Париже.

(28) Стихотворение «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped) вошло в поэтический сборник «Одной розой меньше» (Fewer Roses), опубликованный в 1986 году.

(29) Оригинальный текст:
The last train stopped at the platform. No one is there
To save the roses, no doves to alight on woman made of words.
Time has ended. The ode fares no better than the foam.
Don't put faith in our trains, love. Don't wait for anyone in the crowd.
The last train stopped at the platform. But no one
Can cast the reflection on Narcissus back on the mirrors of night.
Where can I write my latest account of the body's incarnation?
It's the end of what was bound to end! Where is that which ends?
Where can I free myself of the homeland in my body?
Don't put faith in our trains, love. The last dove flew away.
The last train stopped at the platform. And no one was there.
Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

В этом стихотворении раскрывается важнейшая тема творчества поэта — тема родины, от которой он был оторван многие годы, и его взаимоотношений с ней. Будучи признанным поэтом палестинского сопротивления, Дарвиш в своих стихах проповедовал новую, постнациональную идентичность. Как пишет исследователь, «его творчеству присуща универсальность, рожденная особым страданием, выходящим за пределы языка и нации» [14, p. 111]. Физически лишенный своей страны, он создавал ее в поэзии, в которой стремился освободиться от любых — исторических, национальных — границ. В этом стихотворении он вопрошает себя: «Где я могу освободиться от родины в своем теле?». Ответ на него Дарвиш видит в поиске и обретении новой, освобожденной от предрассудков, идентичности.

Темы идентичности, эмиграции, странничества, свободы не впервые интересуют Саариахо. Немаловажный факт, подтверждающий это, — ее многолетняя дружба и сотрудничество с арабским поэтом и писателем, ливанским эмигрантом Амином Маалуфом, написавшим либретто для трех ее опер. Он посвятил проблеме идентичности эссе «Во имя идентичности». Эта тема также затронута в операх Саариахо «Любовь издалека» и «Мать Адриана».

Еще один момент в стихотворении «Последний поезд остановился» и в творчестве Дарвиша в целом, привлекающий наше внимание своей схожестью с идеями Саариахо, — особое понимание времени и пространства. Время у поэта нелинейно, оно «сжимается в мгновенную вечность, „текучее непрерывно меняющееся настоящее“» [14, p. 112]. Здесь это можно увидеть в постоянных сопоставлениях — столкновениях — в соседних строках, и даже внутри одной строки образов динамики (движения во времени) и статики (застывшего момента): «поезд остановился» — «здесь нет никого, кто мог бы спасти розы», «нет голубей, что сели бы на женщину», «время кончилось» — «ода живет» и т. д. Образы, создаваемые Дарвишем, одновременно и статичны, и динамичны. Похожие идеи увлекают Саариахо — к примеру, идея изменения неизменного, воплощенная в ее темброво-гармонических трансформациях, создающих ощущение «застывшего времени», которые свойственны большинству ее опусов.

Тема прощания, заявленная в заголовке номера, символична не только в ассоциации с образом отъезда, переселения, но и в связи с ее местом в композиции цикла. За «Прощанием» следует завершающий

номер — «Суждение III» — на текст Эмерсона, который вместе с другими отрывками из его эссе образует обособленный подцикл, и поэтому воспринимается скорее не как финал, а как эпилог. Следовательно, «Прощание» отчасти перенимает функцию финала сочинения, таким образом оправдывая свое название.

Какая связь у этого стихотворения с идеей истинного огня? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, также лежит в плоскости понимания Дарвишем темы изгнания. Потерявший свою родину физически, он навсегда сохранил ее в своей памяти и неуклонно восстанавливал ее в словах поэзии. «Пока жива моя душа, никто не может заглушить мое чувство ностальгии по моей стране, которую я все еще считаю Палестиной» [цит. по: 6, p. 18], — писал он. В поэзии Дарвиша запечатлено это двойственное, противоречивое состояние присутствия и отсутствия одновременно. И именно творчество, в котором он был свободен, стало для него воплощением того, что можно назвать «истинным огнем души».

Один из критиков, характеризуя подход Саариахо к текстам, использованным в цикле, написал: «Сплетая их вместе, она размышляет об изменчивых отношениях между человечеством и природой» [10]. Проведенный анализ показывает, что между этими текстами действительно есть связующие нити. Кроме темы природы, выступившей главным объединяющим началом, таковым можно назвать символизм, в разной степени и форме свойственный всем текстам. С этой позиции эссе Эмерсона, индейская колыбельная, стихи Хини и Дарвиша, безусловно, выглядят более близкими, нежели на первый взгляд[30].

(30) Схожее с этим циклом распределение текста можно встретить в эссе Саариахо Credo, написанном в 1984 году (см.: Saariaho K. Credo (1984). Translated from French by Jeffrey Zuckerman. Music & Literature. No. 5. Music & Literature, Inc. 2014. P. 9–11). В нем строки из стихотворения Min Dikt Э. Диктониуса чередуются с размышлениями композитора относительно сути композиторской работы. Такой тип распределения текстового материала был близок ей, судя по всему, еще в то время.

Музыка

Из шести частей цикла три — первая, третья, шестая — априори выделены композитором, что видно по нескольким признакам. Все они имеют одно название — «Суждение» (Proposition), написаны на фрагментах эссе Эмерсона, занимают ключевые позиции в цикле — начало, середина, конец[31]. Это дает повод предположить, что эти части образуют свой обособленный подцикл, в котором и заключена основная мысль произведения, дан каркас ее развития. Остальные три части — вторая, четвертая, пятая — играют роль дополняющих эту мысль и обогащающих ракурс взгляда на нее.

В комментарии Саариахо относительно композиции есть лишь несколько слов, и все они — о «Суждениях»:

«„Суждение I“, основанное на размышлении Эмерсона, представляет собой силлабическую вступительную часть, спокойную и созерцательную. <…> „Суждение II“ — краткое высказывание Эмерсона, спокойное и выразительное. Это самое сердце пьесы. <…> „Суждение III“ завершает цикл лучезарным образом — нас, людей, как части окружающей физической природы» [16].

Эти мысли подтверждают предположение относительно их каркасной роли в композиции и структуре цикла. Общая продолжительность сочинения составляет около 27 минут, при этом распределение хронометража по частям отнюдь не равномерно. Примечательно, что самыми короткими являются как раз три «каркасные» части — «Суждения». Однако это может быть логически объяснено наиболее короткими текстовыми отрывками, использованными в них. Каждая из частей имеет свой образ, характер, темп, что рождает ассоциации с этапами некоего пути — «путешествия в неизведанное» [8], как пишет критик (см. Таблицу 1).

(31) В связи с этим уместно вспомнить о Сонате для фортепиано № 2 (известной как «Конкорд Соната», 1915) Ч. Айвза (1874–1954), первая и самая масштабная часть которой — «Эмерсон» — представляет собой музыкальный портрет основоположника трансцендентализма.

Таблица 1. Композиция вокального цикла «Истинный огонь»[32]

Номер / Заголовок	Текст	Темп / Характер	Время звучания / Кол-во тактов
I / Суждение I / Proposition I	Р. Эмерсон «Законы духа»	48 / *Calmo, contemplative*	3.12 / 36 т.
II / Река /River	Ш. Хини «Уровень духа»	96 *Animato* / *Sempre flessibile*	5.14 / 164 т.
III / Суждение II / Proposition II	Р. Эмерсон «Законы духа»	48 / *Molto calmo, espressivo*	2.51 / 29 т.
IV / Колыбельная / Lullaby	Песни Тева: Колыбельная облачного цветка	88–96 / *Animato*; 66 / *Meno mosso* / *Più calmo*; *Tempo primo*; … 132 / *Dolce*; 66 / *Meno mosso* / *Più calmo*; 88-96 / *Tempo primo* / *Intenso*; … 48 / *Molto calmo*	5.06 / 203 т.
V / Прощание / Farewell	М. Дарвиш «Последний поезд остановился»	66–72 / *Poco grave, doloroso*	8.39 / 100 т.
VI / Суждение III / Proposition III	Р. Эмерсон «Законы духа»	96 / *Esaltato*	2.13 / 105 т.

Первоначальный замысел — посредством использования различных текстов исследовать голос баритона, богатство его красок — воплотился очень ярко. Каждая из шести частей имеет свой облик, который в большой степени отражен именно в вокальной партии. Партия же оркестра (при используемом в цикле его тройном составе[33]) с этой точки зрения служит инструментом создания атмосферы и фона.

Цикл открывается созерцательно-философским, отчасти мистическим «Суждением I»: «Оркестровые аккорды подобны колоннам,

(32) Таблица составлена автором данной статьи.

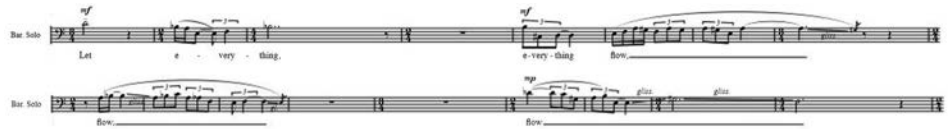
(33) Деревянные духовые — 3 флейты (2-я дублирует флейту Piccolo; 3-я дублирует альтовую флейту), 3 гобоя, 3 кларнета in B (3-й дублирует бас-кларнет), 2 фагота (2-й дублирует контрфагот); медные духовые — 4 валторны in F, 3 трубы in C, 3 тромбона, туба; литавры и тарелки; другие ударные (3 исполнителя) — кротали, глокеншпиль, 6 подвесных тарелок (2 по 3), 6 перкуссий без высоты тона, стеклянные колокольчики, деревянные колокольчики, лог драм, вудблок, треугольник, 3 больших барабана, виброфон, маримба, тамтам; арфа; струнные.

водруженным на фундаменте партии голоса» [16]. Структура этого номера подчинена тексту (Эмерсона), согласована с логикой его фраз. Движение музыкальной мысли, в свою очередь, сконцентрировано в «ритме» вокальной партии, ее «дыхании». Даже по графике партитуры заметно, как периодические паузы у баритона компенсируются усилением динамизма в оркестровой партии.

Илл. 1. Истинный огонь. Суждение I. Такты 15–19. Фрагмент партитуры: партии баритона, арфы и ударных инструментов

В основе вокальной партии лежит рисунок речевой интонации — спокойные начала фраз, волнообразная середина, ярко очерченные окончания. Характерной особенностью интонации являются повторы слов *holden* и *dream* в высокой тесситуре на p, ощутимые как некая остановка, как эхо. Тем самым композитор акцентирует эти слова, ассоциирующиеся с замутненными, ирреальными образами.

Вторая часть — «Река» — представляет уже совсем иной характер. Хотя текст Хини-Сореску, положенный в ее основу, предрасполагает скорее к философскому настроению, Сариахо идет своим путем: она создает образ подвижного, энергичного, бурного течения той самой реки, которая вынесена в заглавие номера. Извилистая вокальная партия этой части буквально рисует изгибы русла реки, будто следуя за ее течением. Сариахо пишет: «Мелизматическое пение затягивает оркестр в оживленный поток, в гибкую вертикаль» [16].



Илл. 2. Истинный огонь. Река. Такты 140–156. Партия баритона

Баритональный тембр, звучащий в столь подвижной манере (Animato, 96), воспринимается довольно нарочито. На наш взгляд, в этом прямом, даже вычурном подходе композитора есть намерение передать образ именно таким. Так же, как и в первой части, здесь используются повторы слов, которые в сочетании с мелизматикой создают еще более сильный эффект. Особенно заметны в этом отношении слова *river, flowing, flow, deep, water,* — наиболее ярко воплощающие образ реки.

Ключевая фраза номера — «Пусть все течет к четырем стихиям, к воде, земле, огню и воздуху» — решена практически иллюстративно: каждой из называемых стихий соответствует своя «музыка». Вода — фигурации арфы, маримбы, виброфона, альтов и виолончелей на фоне нисходящих подголосков валторн; земля — тремолирующее звучание маримбы и виолончелей (divisi) с подвижными подголосками деревянных и медных духовых, более темная, густая краска; огонь — извилистые мотивы кларнетов и фаготов, имитирующие игру языков пламени; воздух — мотивы флейт, арфы и колокольчиков.

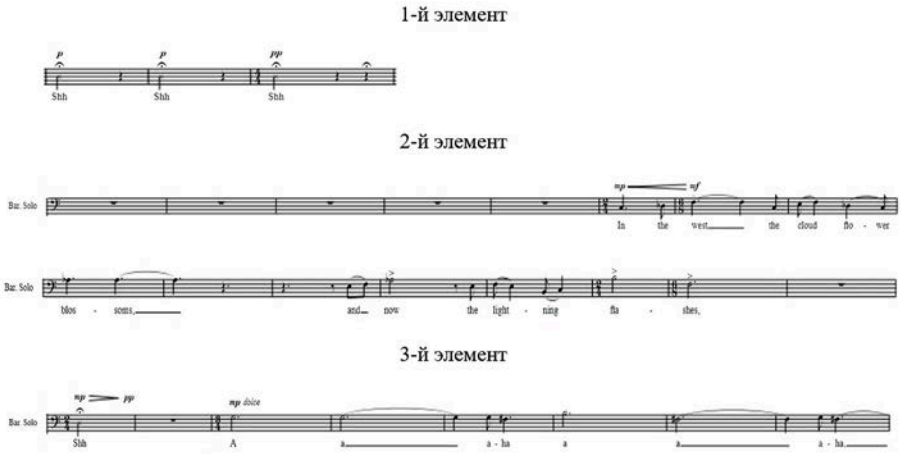
Третья часть «Суждение II», основанная лишь на одной фразе из эссе Эмерсона — «Но настоящее действие происходит в безмолвные моменты», определена Саариахо как «сердцевина» сочинения. По музыке она отчасти напоминает «Суждение I»: медленный, вдумчивый речитатив солиста на фоне оркестра. Однако здесь образ раздумья передан еще более выпукло. Крайне лаконичные — протяженностью 1–2 такта — фразы вокальной партии перемежаются паузами длиной 2,5–3 такта, заполненными оркестровым звучанием. Создается ощущение, будто каждое произносимое слово взвешивается, осмысляется. Интонации голоса одновременно скупы и выразительны — преобладают интервалы примы и секунды, лишь на словах «real action» появляется увеличенная кварта.

Штрихи оркестровой партии здесь максимально сглажены для того, чтобы она могла служить фоном партии солиста. Выдержанные аккорды струнных и медных духовых (преимущественно валторн) разбавлены тихими фигурациями арфы, нисходящими линиями виброфона и приглушенными звуками барабанов, придающими звучанию таинственный оттенок.

Илл. 3. Истинный огонь. Суждение II. Такты 208–212. Фрагмент партитуры: партии баритона, арфы, струнных и ударных инструментов

Четвертая часть — «Колыбельная» — создает контраст по отношению к трем предыдущим частям своим ярко жанровым характером. Причем с музыкальной точки зрения этот характер близок скорее некоему народному танцу, чем колыбельной. Подвижный темп, размер 6/8, назойливое остинато на протяжении почти всей части, пиццикато струнных, обилие ударных в оркестровке — все это выбивается из привычного восприятия колыбельной. Необычность этого образа отмечает и сама Саариахо: «Радостная и нежная колыбельная, цель которой не столько в том, чтобы ребенок заснул, а в совместном проживании прекрасного момента и рассказе хорошей истории!» [16].

Структура этого номера опирается на структуру текста «Колыбельной»: границы куплетов четко отделены проигрышами, куплеты схожи друг с другом по звучанию, внутри куплетов ясно выделяются запев и припев. В отличие от других номеров, вокальная партия здесь гетерогенна и представлена тремя контрастными элементами: первый — звук «sh»[(34)], произносимый шепотом и призывающий к затиханию, второй — мелодия куплета, третий — «убаюкивающий» мотив на «A-ha, my little one» припева. Эта пестрота также подчеркивает жанровый характер номера.



Илл. 4. Истинный огонь. Колыбельная. Партия баритона. 1-й элемент: такты 283–285; 2-й элемент: такты 295–310; 3-й элемент: такты 271–286

Пятая часть вновь создает контраст: после витального настроения «Колыбельной» музыка «Прощания» погружает в глубокую меланхолию, как и текст стихотворения Дарвиша. Медленный темп, сгущенные краски гармонии, драматические паузы в вокальной партии отсылают к первой и третьей частям — «Суждениям» I и II. В партии голоса

(34) Звук «sh» также используется в партии флейт, — такты 316–320 — в эпизоде, когда исполнителям предписано играть «„дышащим“ звуком, совмещая придыхание с озвучиванием» (цитата из листа нотации партитуры).
Выделение шипящих и свистящих звуков в вокальных и хоровых партиях можно встретить во многих сочинениях композитора, в том числе в операх «Любовь издалека», «Мать Адриана», в оркестрово-хоровой пьесе «Волшебный фонарь» (Laterna Magica, 2008).

композитор подчеркиванием выделяет фрагменты текста, которые, по-видимому, имеют особое значение. Ремарка партитуры гласит: «подчеркнутые фрагменты текста следует произносить, акцентируя и удлиняя согласные». Акцентируются следующие слова и обороты: has stopped, is there, roses, words, faith, reflection of Narcissus, incarnation. Выделение определенных фонем, звуков, особенно шипящих и свистящих, — излюбленный прием вокальной техники Саариахо. При этом подчеркивается также и значение выделенных слов.

В «Прощании» используется и другой прием обособления текста — в определенные моменты голос певца переходит с пения на говор. Такие переходы Саариахо охарактеризовала так: «<…> вокальная линия постоянно прерывается медленным говором» [16]. В звучании это также создает эффект выделения определенных слов, таких как no one, love, anyone, Narcissus, body, love. Благодаря этому приему они звучат более выразительно.

Илл. 5. Истинный огонь. Прощание. Такты 474–479. Фрагмент партитуры: партии баритона и струнных инструментов

Если сопоставить два ряда слов, то выясняется, что каждый из них имеет свое объединяющее свойство. Первый, в отличие от второго, содержит слова, указывающие на действие — «остановился», «доверять», «отражение», «воплощение»; во втором превалируют слова, так или иначе связанные с физическим компонентом: «никто», «кто-то» — эквиваленты отсутствия и присутствия; «любовь», «Нарцисс», «тело» — образы чувственности и телесности. Эти два словесных ряда объединяет их образная

многозначительность, способность создавать вокруг себя смысловые круги и резонансы — качества, которые всегда привлекали Саариахо.

Шестая часть — «Суждение III» — с ее «лучезарным», экзальтированным характером рождает новый, финальный образ: унисонные звучания в прозрачной оркестровке (высокие деревянные духовые, «звенящие» ударные инструменты, арфа, скрипки), создающие эффект сияния, ремарка *Esaltato*. Чередование пения на одной ноте с размашистыми ходами на интервалы кварты, квинты и сексты, размеренность, неспешность фразировки, ровная динамика в вокальной партии придают ей гимнически-ораторский тон.

Илл. 6. Истинный огонь. Суждение III. Такты 553–591. Партия баритона

Как уже было отмечено, оркестровая партия оставляет впечатление если не фона, то такого композиционного пласта, который следует за вокальной партией, задающей тон всему сочинению. Оркестровая вертикаль у Саариахо зачастую складывается из звуковых и мотивных комплексов, близких по своим свойствам тому, что в современном музыковедении называют «музыкальными жестами»[(35)]. Остановимся на наиболее существенных из таковых в «Истинном огне».

Один из наиболее распространенных в партитуре оркестровых приемов — сочетание двух элементов, различающихся контрастными фактурными рисунками, — протяженных аккордов струнных с трелями, «мигрирующих» от нормального звучания к sul ponticello и обратно, и фигураций арфы (см. илл. 3). Это сочетание украшено

(35) Проблеме музыкального жеста в творчестве Саариахо посвящен очерк Т.В. Цареградской «Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо», вошедший в ее монографию «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» (М.: Композитор, 2018).

периодически возникающими мерцающими «точками» (звуками либо созвучиями) у звенящих ударных инструментов (кротали, вибрафон, тарелки, треугольник). Комбинация из двух разных рисунков — статичного и подвижного — в соединении с исполнительскими нюансами (штрихами), создает сбалансированный мерцающе-шуршащий фон, настраивающий на философский тон. Примеры: такты 1–4, 30–36, 45–48, 73–76, 206–214, 217–221.

На фоне протяженных аккордов струнных, а иногда и медных инструментов появляются и другие элементы. Например, мотивы и пассажи мелкими (тридцать вторыми) длительностями, чередующиеся у разных деревянных духовых инструментов (пример — такты 25–31). Или — нисходящие линии у звенящих ударных: маримбы (такты 162, 182–183), вибрафона (такты 151–152, 206–212 — см. илл. 3, 306), кроталей (такты 444–445). А также разнообразные остинато, встречающиеся практически во всех оркестровых партиях.

Еще один характерный для этого цикла оркестровый элемент — ритмичные мотивы-пиццикато струнных, где каждая из партий имеет свою линию (пример — такты 11–14, 20–22). По графике эта фактура отдаленно напоминает полифоническую, но на слух это больше похоже на некий шероховатый фон. Различить голоса в общем звучании довольно трудно вследствие мелких длительностей и интонационного сходства мотивов.

Илл. 7. Истинный огонь. Суждение I. Такты 10–14. Фрагмент партитуры: партия струнных инструментов

Другой распространенный прием — наложение инструментальных линий, способствующее уплотнению и сгущению ткани. В этот

процесс может быть вовлечено от одной до нескольких оркестровых групп. Причем такая полифонизация зачастую сочетается с усилением динамики, что в целом создает ощущение кульминационной зоны. Примеры можно найти в наиболее продолжительных частях: II «Река» — ц. 4, 5, 11, 12; IV «Колыбельная» — ц. 18, 21, 22, 23; V «Прощание» — Т. 433–439, 469–470, 522–529; VI «Суждение III» — ц. 36, 37, 38.

Илл. 8. Истинный огонь. Колыбельная. Такты 287–294. Фрагмент партитуры: партия деревянных духовых инструментов

Здесь также нашел применение один из излюбленных оркестровых приемов Саариахо — восходящая или нисходящая диагональ: поочередное вступление партий на фоне продолжения звучания ранее вступивших. Элемент отражает влияние спектрального метода на композицию как след увлечения композитором этой техникой. Его примеров в цикле, пожалуй, наибольшее количество: I «Суждение I» — такты 24–26 (деревянные и медные духовые, струнные); II «Река» — такты 49–52, 55–61, 110–115, 116–122, 123–130, 152–156, 163–169, 187–189 (струнные), такты 60–68 (деревянные духовые), такты 73–75, 141–143, 169–172 (медные духовые), такты 131–139 (все партии); III «Суждение II» — такты 201–229, 301–308, 308–314 (струнные), такты 205–207, 209–211 (см. илл. 3), 223–225 (медные духовые); IV «Колыбельная» — такты 252–259, 260–265, 273–280, 366–374, 376–381, 398–408 (струнные), такты 266–271, 344–345, 377–381 (медные духовые), такты

268–272, 287–299 (см. илл. 8), 333–345, 375–380 (деревянные духовые); V «Прощание» — такты 444–447, 452–456, 469–473, 491–495, 499–505, 515–519, 522–532 (струнные), такты 486–487 (медные духовые), такты 509–510, 514–519 (деревянные духовые); VI «Суждение III» — такты 601–618 (деревянные духовые), такты 611–615 (струнные), такты 613–620 (медные духовые).

Несколько слов о соотношении вокальной и оркестровой партий. Основная тенденция цикла в этом аспекте, как мы уже упоминали, условно сводится к главенствующей роли голоса и фоновой роли оркестра, который следует за солистом словно тень. Однако есть некоторые нюансы, которые необходимо выделить. В «Суждениях» I и II оркестр более статичен — в соответствии с характером этих частей, — он лишь расцвечивает и оттеняет голос солиста тонко подобранными композитором деталями, немного оживляясь во время пауз вокальной партии. Во второй, четвертой и пятой частях его роль несколько иная. В «Реке» оркестр активно участвует в создании образа подвижного течения, журчащего и извилистого, в том числе — элементами звукоизобразительности. В «Колыбельной» между голосом и оркестром явно ощутимо распределение на соло и аккомпанемент. Кульминация этого номера, совпадающая с точкой «золотого сечения», отмечена ярким оркестровым эпизодом, звучащим на тройном *f* с использованием практически полного оркестрового состава (цифры 21–22). Особый тип взаимоотношений вокальной и оркестровой партий возникает в «Прощании», которое предвосхищается экспрессивным вступлением оркестра. На протяжении номера между последним и солистом происходит своеобразный диалог, где реплики баритона, исполняемые почти a capella, чередуются с «репликами» оркестра. Такая форма взаимодействия исполнителей напоминает респонсорий. В финальном номере цикла — «Суждении III» — несмотря на явный приоритет вокальной партии, ощутимо единение голоса и оркестра, что воспринимается логичным завершением предшествующего пути.

В шести частях этого цикла воплощены шесть образов одного явления, которое стало главной его идеей — «Истинный огонь». В «Суждении I» это огонь разума, в «Реке» — огонь как начало, в «Суждении II» — огонь мысли, в «Колыбельной» — огонь природы, в «Прощании» — огонь сердца (души), а в финале, в «Суждении III» — всеобъемлющий огонь божественного света.

Удивительно, насколько разными оказались воплощения этих образов. Контраст — то качество, которое довольно редко можно встретить на страницах сочинений Саариахо, он выходит за рамки ее привычного метода, реализованного во многих партитурах композитора, отражающих концепцию «изменения неизменного», в чем-то наследующую спектральному методу, когда изменения в музыкальной ткани происходили крайне медленно и постепенно, а их распознавание было подобно «рассматриванию в микроскоп». Здесь представлен иной тип композиции с более выпуклым, рельефным инструментальным и вокальным письмом, с яркими образами, мгновенно переключающими внимание слушателя с одного на другой. Однако такие устойчивые признаки стиля Саариахо, как интерес к тембру, — как к вокальному, так и к инструментальным, — богатству его красок, узнаваемый «прозрачный» колорит оркестровки с выделением арфы и звенящих ударных, специфические оркестровые приемы, выдержанный вокально-оркестровый баланс и ряд других, позволяют характеризовать это произведение как продолжение найденного ею композиторского пути.

«Истинный огонь» был воспринят критикой как «одно из самых ярких произведений Саариахо» [11]. Помимо своего неповторимого звучания эта музыка, на наш взгляд, обладает еще одним прекрасным и ценным качеством, в не меньшей степени определяющим ее художественную значимость — широчайший кругозор композитора в сочетании с многомерным мироощущением каждый раз выливается в мириады образов и смыслов, вдохновленных столь разными источниками: от идей философии трансцендентализма до ирландской поэзии, от древнеиндейского фольклора до современной арабской поэзии… К. Корхонен очень точно охарактеризовал Саариахо как композитора «красок и образов, но также мыслей и чувств» [12]. Это обилие смысловых и образных резонансов, которым обладает цикл «Истинный огонь», конечно, неподвластно тотальной идентификации. Однако музыка подвластна нашим чувствам: «Музыка — это энергия, как любовь или ненависть, но музыка имеет больше измерений. <…> Музыка — физическая энергия, как волны или свет. Музыка — это язык. <…> Я пытаюсь расшифровать его грамматику и обучиться ему… я думаю, что ядро открывается только для чувств» [15].

Список литературы:

1 *Екимовский В.А.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.

2 *Кружков Г.М.* Глазок ватерпаса. О Шеймасе Хини // Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 477–486. URL: http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-12.html (дата обращения 14.10.2020).

3 *Осипова Э.Ф.* Ральф Уолдо Эмерсон // История литературы США. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Ред. Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. М.: Наследие, 1999. URL: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-uoldo-emerson.htm (дата обращения 16.05.2020).

4 *Осипова Э.Ф.* Трансценденталисты // История литературы США. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Ред. Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. М.: Наследие, 1999. URL: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-transcendentalisty.htm (дата обращения 16.05.2020).

5 *Эмерсон Р.* Законы духа // Эмерсон Р. Нравственная философия. М.: АСТ, 2001. С. 152–172.

6 *Akash M., Forché C.* Introduction // Darwish M. Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems / Trans. and ed. by M. Akash, C. Forché. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2013. P. 15–20. URL: https://ru.scribd.com/read/295628303/Unfortunately-It-Was-Paradise-Selected-Poems (дата обращения 05.08.2020).

7 *David G.A.* Stargates In Antiquity // The Kivas of Heaven: Ancient Hopi Starlore. Chapter 2. Adventures Unlimited Press, 2010. URL: https://www.kobo.com/au/en/ebook/the-kivas-of-heaven (дата обращения 06.07.2020).

8 *Fairman R.* Kaija Saariaho: True Fire — A Seemingly Infinite World // Financial Times, May 10, 2019. URL: https://www.ft.com/content/35ddb630-70c3-11e9-bbfb-5c68069fbd15 (дата обращения 08.10.2020).

9 *Fawbert D.* The First Words. URL: https://fawbie.info/the-spirit-level/the-first-words/ (дата обращения 18.06.2020).

10 *Graves R.* Kaija Saariaho — True Fire True Masterwork // WTJU. July 30, 2020. URL: https://www.wtju.net/kaija-saariaho-true-fire-true-masterwork/ (дата обращения 08.10.2020).

11 *Kallio J.* Luminous Premiere Recording of Saariaho's True Fire with Gerald Finley, FRSO and Hannu Lintu // AIM — Adventures in Music. 18.06.2019. URL: https://jarijuhanikallio.wordpress.com/2019/06/18/luminous-premiere-recording-of-saariahos-true-fire-with-gerald-finley-frso-and-hannu-lintu/ (дата обращения 08.10.2020).

12 *Korhonen K.* True Fire, Ciel d'hiver and Trans — Three Perspectives on Orchestral Music. Transl. Jaakko Mäntyjärvi // Kaija Saariaho True fire –Trans — Ciel d'hiver: Gerald Finley, Xavier de Maistre, Finnish Radio Symphony Orchestra, Hannu Lintu. Helsinki: Ondine Oy, 2019. ODE 1309-2. P. 4.

13 Marin Sorescu (1936–1996). URL: https://www.poetryfoundation.org/poets/marin-sorescu (дата обращения 18.06.2020).

14 *Mena E.* The Geography of Poetry: Mahmoud Darwish and Postnational Identity // Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge. 2009. Vol. VII. Iss. 5. Art. 27. P. 111–117. URL: http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol7/iss5/27 (дата обращения 04.08.2020).

15 *Saariaho K.* In Music, of Music, Toward Music (2005). Transl. from French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. 2014. № 5. P. 22–28.

16 *Saariaho K.* True Fire (2014): Programme Note // Wise Music Classical. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/52026/True-Fire--Kaija-Saariaho/ (дата обращения 16.05.2020).

References:

1 Ekimovskij V.A. *Oliv'je Messian. Zhizn' i tvorchestvo* [Olivier Messiaen. Life and Work]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1987. 304 p. (In Russ.)

2 Kruzhkov G.M. Glazok vaterpasa. *O Shejmase Hini. Nostal'giya obeliskov. Literaturnye mechtaniya* [Eye Spirit Level. About Seamus Heaney. The Nostalgia of the Obelisks. The Literary Dreams]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001, pp. 477–486. Available at: http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-12.html (accessed 14.10.2020). (In Russ.)

3 Osipova E.F. Ral'f Uoldo Emerson [Ralph Waldo Emerson]. *Istoriya literatury SSHA. Tom 2. Literatura epohi romantizma* [History of Literature in the United States. Volume 2. Literature of the Romantic Era], ed. by Ya.N. Zasurskij, M.M. Koreneva, E.A. Stecenko. Moscow, Nasledie Publ., 1999. Available at: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-uoldo-emerson.htm (accessed 16.05.2020). (In Russ.)

4 Osipova E.F. Transcendentalisty [Transcendentalists]. *Istoriya literatury SSHA. Tom 2. Literatura epohi romantizma* [History of Literature in the United States. Vol. 2. Literature of the Romantic Era], ed. by Ya.N. Zasurskij, M.M. Koreneva, E.A. Stecenko. Moscow, Nasledie Publ., 1999. Available at: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-transcendentalisty.htm (accessed 16.05.2020). (In Russ.)

5 Emerson R. Zakony duha [Laws of the Spirit]. Emerson R. *Nravstvennaya filosofiya* [Moral Philosophy]. Moscow, AST Publ., 2001, pp. 152–172. (In Russ.)

6 Akash M., Forché C. Introduction. Darwish M. *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems*, transl. and ed. by M. Akash, C. Forché. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2013, pp. 15–20. Available at: https://ru.scribd.com/read/295628303/Unfortunately-It-Was-Paradise-Selected-Poems (accessed 05.08.2020).

7 David G.A. *Stargates In Antiquity. The Kivas of Heaven: Ancient Hopi Starlore. Chapter 2*. Adventures Unlimited Press, 2010. Available at: https://www.kobo.com/au/en/ebook/the-kivas-of-heaven (accessed 06.07.2020).

8 Fairman R. Kaija Saariaho: True Fire — A Seemingly Infinite World. *Financial Time*s, May 10, 2019. Available at: https://www.ft.com/content/35ddb630-70c3-11e9-bbfb-5c68069fbd15 (accessed 08.10.2020).

9 Fawbert D. *The First Word*s. Available at: https://fawbie.info/the-spirit-level/the-first-words/ (accessed 18.06.2020).

10 Graves R. Kaija Saariaho — True Fire True Masterwork. *WTJU*, July 30th, 2020. Available at: https://www.wtju.net/kaija-saariaho-true-fire-true-masterwork/ (accessed 08.10.2020).

11 Kallio J. Luminous Premiere Recording of Saariaho's True Fire with Gerald Finley, FRSO and Hannu Lintu. *AIM — Adventures in Music*. 18.06.2019. Available at: https://jarijuhanikallio.wordpress.com/2019/06/18/luminous-premiere-recording-of-saariahos-true-fire-with-gerald-finley-frso-and-hannu-lintu/ (accessed 08.10.2020).

12 Korhonen K. True Fire, Ciel d'hiver and Trans — Three Perspectives on Orchestral Music. Transl. by Jaakko Mäntyjärvi. Kaija Saariaho. *True fire — Trans — Ciel d'hiver: Gerald Finley, Xavier de Maistre, Finnish Radio Symphony Orchestra, Hannu Lintu*. Helsinki, Ondine Oy, 2019. ODE 1309-2. P. 4.

13 Marin Sorescu (1936–1996). Available at: https://www.poetryfoundation.org/poets/marin-sorescu (accessed 18.06.2020).

14 Mena E. The Geography of Poetry: Mahmoud Darwish and Postnational Identity. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge,* 2009, vol. VII, iss. 5, art. 27, pp. 111–117. Available at: http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol7/iss5/27 (accessed 04.08.2020).

15 Saariaho K. In Music, of Music, Toward Music (2005). Transl. from French by Jeffrey Zuckerman. *Music & Literature*, 2014, no. 5, pp. 22–28.

16 Saariaho K. *True Fire (2014): Programme Note. Wise Music Classical*. Available at: https://www.wisemusicclassical.com/work/52026/True-Fire--Kaija-Saariaho/ (accessed 16.05.2020).

УДК 78.05 / 791.43
ББК 85.317
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-230-251

Платонова Олеся Александровна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра музыкальной педагогики и исполнительства, композиторско-музыковедческий факультет, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru
Ключевые слова: Art Zoyd, электроакустическая музыка, конкретная музыка, Пьер Шеффер, киномузыка, музыка Франции, кинематограф Франции, саундтрек.

Платонова Олеся Александровна

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

Статья посвящена творчеству Art Zoyd, французской группы, экспериментальный стиль которой часто определяется современными исследователями как «la musique nouvelle» (с фр. — «новая музыка») и рассматривается сквозь призму жанрово-стилевого диалога рока и современной академической музыки.
Важной для понимания стиля группы является идея «метамузыки», выражающейся в сотворчестве нескольких композиторов, а также в единстве визуального, пластического и музыкального компонентов.
Эта тенденция особенно тесно связана с личностью одного из основателей группы, Жерара Урбетта, соединяющего дар композитора с талантом программиста. Явная опора на завоевания электроакустической музыки, стремление соединить научное постижение феномена звука с осуществлением практических музыкальных проектов (выразившееся в создании научно-исследовательского и творческого центра Art Zoyd Studios) роднят его с фигурой пионера конкретной музыки и отца-основателя Groupe de Recherches Musicales Пьера Шеффера.
Идея синтеза искусств находит отражение в новаторских мультимедийных спектаклях группы, а также в «саундтреках» к немым кинолентам. В статье анализируются звуковые партитуры к фильмам «Носферату» Фридриха Мурнау, «Ведьмы» Беньямина Кристенсена, «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна.

Platonova Olesia A.
PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Music Pedagogy and Interpretation, Faculty of Musicology and Composition, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru
Keywords: Art Zoyd, electroacoustic music, concrete music, Pierre Schaeffer, film music, music of France, cinema of France, soundtrack.

Platonova Olesia A.

Electroacoustic Experiments of the Art Zoyd and Their Implementation in Soundtracks for Silent Films

The article is devoted to the work of Art Zoyd, a French group whose experimental style is often defined by modern researchers as “la musique nouvelle” (from the French — “new music”) and is viewed through the prism of the genre-style dialogue between rock and contemporary academic music.
The idea of “metamusic”, expressed in the co-creation of several composers, as well as in the unity of visual, plastic, and musical components, is also important for understanding the style of the group.
This trend is especially closely related to the personality of one of the founders of the group, Gerard Hourbette, who combines the gift of a composer with the talent of a programmer. The obvious reliance on the achievements of electroacoustic music, the desire to combine the scientific understanding of the phenomenon of sound with the implementation of practical musical projects (expressed in the creation of the research and creative center Art Zoyd Studios), make him related to the figure of the pioneer of musique concrète and the founding father of Groupe de Recherches Musicales, Pierre Schaeffer.
The idea of the synthesis of the arts is reflected in the innovative multimedia performances of the group, as well as in the soundtracks to silent films.
The article analyzes the sound scores for the films *Nosferatu* by Friedrich Murnau, *Häxan* by Benjamin Christensen, *The Fall of the House of Usher* by Jean Epstein.

Если исследователь пожелает выяснить, какую музыку слушают французы, какие концертные мероприятия они посещают охотнее всего, то уже при самом поверхностном ознакомлении с местной прессой обнаружится, что настоящей «французской страстью» является жанр киноконцерта (ciné-concert). О масштабах увлечения свидетельствует, например, количество фестивалей, регулярно организуемых во Франции и посвященных киномузыке. Таковы Festival International des musiques d'écran в Тулоне, Festival des Musiques à l'Image в Париже, фестиваль Cinéma et Musique de Film в курортном городке Ла-Боль и т.п. [4].

Казалось бы, в России киномузыка также популярна. До сих пор успешно функционирует Государственный оркестр кинематографии, созданный еще в советскую эпоху. Произведения классиков российской киномузыки Эдуарда Артемьева, Александра Зацепина, Алексея Рыбникова, Микаэла Таривердиева уже давно закрепились в репертуаре концертных организаций. Востребованными по-прежнему остаются и произведения французских композиторов: Франсиса Лея, Мишеля Маня, Мишеля Леграна, Владимира Космa[1]. Новым трендом становятся киноконцерты для детской аудитории[2].

Но все же, когда речь заходит о французском ciné-concert, подразумевают вполне конкретный жанр, имеющий свою специфику. И при этом правильнее было бы учитывать двойственность толкования самого слова «ciné». С одной стороны, при переводе на русский язык оно может обозначать кинематограф как целостное явление. С другой — кинотеатр как особое пространство, место, где происходит киносеанс.

Согласно музыковеду Филиппу Ланглуа, этот жанр возник в середине 1970-х годов, когда французы начали переосмысливать значение европейского кинонаследия и когда в ряде организаций, таких как синематека неизданных фильмов Cinémemoire и Французская синематека, музеи Лувра и Орсе, Институт исследования и координации акустики и музыки (IRCAM) и Национальный оркестр Иль-де-Франс, возникла идея заказывать современным композиторам музыку, которая могла бы сопровождать демонстрации найденных и восстановленных немых фильмов[3]. Таким образом, как пишет исследователь, «протянулась новая нить между музыкой нашего времени и фильмами прошлого вместе с возвращением концерта в кинотеатре, реабилитирующего обычную для немого кинематографа практику и дающего рождение полноправному музыкальному жанру» [6, p. 12].

Причем авторам «саундтреков» доступны многочисленные способы работы. Помимо музыкальной редакции и последующей интерпретации сохранившихся и дошедших до нас музыкальных партитур, написанных специально для определенных кинолент[4], помимо компиляций на основе классических произведений или материала, соответствующего духу эпохи «Великого немого», возможны также импровизация (то есть создание музыкальной композиции к фильму прямо во время киносеанса) или сочинение совершенно нового, современного произведения.

В двух последних случаях авторы часто идут по пути творческого эксперимента, руководствуясь в большей степени собственными стилевыми предпочтениями и интуицией. Например, известный французский композитор и пианист Карл Беффа создает свои импровизации к немым фильмам (в частности, к «Чемпиону» Чарли Чаплина, «Париж уснул» Рене Клера), балансируя между стилизациями на темы Баха, Генделя, Шопена и поступательной энергией джаза.

Богатый арсенал электроакустических средств использовали воспитанники исследовательской организации IRCAM Мартин Маталон

(1) В 2018 году Москву посетил классик французской киномузыки Мишель Легран: его грандиозный концерт прошел 3 марта 2018 года в Государственном Кремлевском дворце. А 29 декабря 2019 года в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского состоялся концерт Владимира Космa, который выступил на нем и в качестве дирижера.

(2) Об этом свидетельствуют, например, совсем свежие проекты этого года: серия киноконцертов «Союзмультфильм» (мировая премьера состоялась 6 декабря 2020 года), «Холодное сердце» в Зарядье (12 декабря 2020 года), киноконцерт Disney «Фантазия» в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (22 ноября 2020 года).

(3) Такие проекты существуют и в России, причем один из самых известных и оригинальных был создан музыкантом-мультиинструменталистом Сергеем Летовым. Среди более чем 40 озвученных им немых фильмов — шедевры Фрица Ланга, Фридриха Мурнау, Дзиги Вертова, Якова Протазанова и др.

(4) Среди творений французских композиторов известны, например, первая в мире оригинальная партитура, написанная Камилем Сен-Сансом в 1908 году для кинофильма «Убийство герцога де Гиза» (режиссеры — Шарль Ле Баржи и Андре Кальметт), или музыка Эрика Сати к кинофильму Рене Клера «Антракт».

(музыка к фильмам «Метрополис» Фрица Ланга, «Андалузский пес», «Золотой век», «Земля без хлеба» Луиса Бунюэля) и Пьер Жодловски («Стачка» Сергея Эйзенштейна).

Оригинальные жанрово-стилевые диалоги возникают между роком и современной электроакустической музыкой. Так, во Франции известны, например, Джефф Мануэль, создающий композиции на стыке прогрессивного рока и саунд-дизайна, или Жан-Мари Карем, стиль которого можно охарактеризовать как смесь джаза, рока и современной электроники.

Новаторством отмечены и саундтреки к немым фильмам группы Art Zoyd.

Творческая эволюция Art Zoyd: от прогрессивного рока к электроакустической музыке

Отметим, что для Art Zoyd идея синтеза искусств, единства визуальной, пластической, музыкальной составляющих была и остается фундаментом стиля. Соответственно и создание музыки к немым кинолентам является не сторонним проектом, как это часто бывает, а одной из основ творчества. Чтобы понять, с чем это связано, необходимо осветить некоторые вопросы, касающиеся эволюции стиля группы.

В ее творчестве можно выделить три периода.

Первый период (1969–1971 годы) стоит особняком, так как он мало связан с последующими экспериментами Art Zoyd. Известно, что группа была основана мультиинструменталистом Рокко Фернандесом[(5)] и ее стиль первоначально характеризовался как прогрессивный рок. Об этом свидетельствуют первые записи: сингл Sangria с ее энергичными гитарными риффами и живописными «волыночными» импровизациями, более «жесткая» по звучанию Golf Drouot. Обе композиции отличаются интонационно-ритмической простотой и повторностью структур. В них еще нет стилевой новизны, ощущается влияние психоделического рока, музыкантов-мультиинструменталистов, таких как Фрэнк Заппа или Капитан Бифхарт.

(5) Помимо него в группу входили Серж Армелен (саксофон), Клод Асенсьо (ударные), Жан-Поль Дюльон (бас-гитара), Патрик Зольтек (гитара).

Второй период (1971–1997 годы) характеризуется кардинальной сменой стиля. Он связан с приходом в группу двух музыкантов, Жерара Урбетта и Тьерри Забойцева, которые на долгие годы определили ее особый путь развития.

Несмотря на разность характеров и темпераментов (интеллектуальность, математический склад ума Урбетта и «драйв», склонность к стилевым экспериментам Забойцева), они становятся не соперниками, но союзниками, сотворцами. В этот период их многое объединяет: интерес к изучению новейших звуковых технологий, стремление к преодолению любых стилевых границ (так называемый стилевой универсализм), особый дух первооткрывательства.

Смелость музыкантов проявляется уже в первом альбоме «Симфония ко дню, когда сожгут города» (Symphonie pour le Jour où Brûleront les Cités). Здесь элементы джаза, особенно заметные в композициях «Поколение без будущего» (Génération sans Future), «Три миниатюры» (Trois Miniatures), сменяются номером в духе африканской этнической музыки (Ba Benzélé). В нем жесткость и ритмичность ро́ковых риффов соединяется с изломанностью мелодических контуров, с общей тональной неопределенностью, характерной для современной академической музыки.

Кроме того, само название «симфония», трактованное «в этимологическом смысле, то есть как со-звучие» [1, с. 163], использование нехарактерных для рок-музыки приемов интонирования: задорные или гневные вскрики, стоны в «Отрядах особого назначения» (Brigades Spéciales), пришептывания в «Городе» (La Ville); интерпретация инструментов как «ударных» (акцентность в партии двух скрипок, скандирование трубы, тяжелые гитарные басы) — заставляют вспомнить «Симфонию для одного человека» (Symphonie pour un Homme Seul) Пьера Шеффера и Пьера Анри. Правда, если пионеры конкретной музыки сосредотачивают свое внимание на индивидууме (он становится одновременно и героем, и «музыкальным инструментом», рождающим различные звучания), то музыканты Art Zoyd скорее обращаются ко всему человечеству.

Оригинальность жанрово-стилевых диалогов, выразившаяся уже в дебютном альбоме, способствовала тому, что группа довольно быстро заняла свою нишу в мире экспериментальной рок-музыки. В 1979 году Art Zoyd вошла в состав фестивального движения Rock

in Opposition, ратовавшего за расширение стилевых границ рока и объединившего вокруг себя группы из Англии (Henry Cow и Art Bears), Бельгии (Univers Zero, Aksak Maboul), Швеции (Samla Mammas Manna) и Франции (Eltron Fou Leloublan), совершив несколько удачных турне по Европе.

Кроме того, ею заинтересовались и представители современного академического искусства. Уже в начале 1980-х годов к музыкантам обратился известнейший французский хореограф, классик балета XX века Ролан Пети. Пети, одинаково свободно владевший техникой как классического, так и современного балета, был известен не только своим сотрудничеством с французскими композиторами академической направленности (Анри Дютийё, Морис Жарр, Владимир Косма), но и с французским шансонье Сержем Гейнсбуром, и с рок-музыкантами из группы Pink Floyd.

В самобытной музыке Art Zoyd хореограф нашел отражение своих собственных довольно свободных эстетических взглядов. Балет с музыкой группы «Бракосочетание Рая и Ада», вдохновленный визионерской поэмой Уильяма Блейка, увидел свет в 1983 году на фестивале Ла Скала в Милане. Премьера прошла с большим успехом и принесла группе если не мировую, то европейскую известность. В балете также выразились новые тенденции, характерные для коллектива: явный интерес к синтезу визуального и музыкального искусств, эксперименты в области электроакустической музыки. В дальнейшем развитие этих тенденций выразилось в создании звуковых партитур к шедеврам немого кино: «Носферату» (1988) и «Фауст» (1993) Фридриха Мурнау, «Ведьмы» (1995) Беньямина Кристенсена.

Art Zoyd и киномузыка: первые эксперименты

Мистичность, остросюжетность, эмоциональная гипертрофированность, проявляющиеся во всех трех фильмах, находят отражение и в «леденящей кровь» музыке Art Zoyd.

Так, в трактовке ансамбля музыкальная драматургия «Носферату», первого в истории кинематографа фильма о вампирах, созданного представителем немецкого киноэкспрессионизма Фридрихом Мурнау, строится на противопоставлении двух сфер или даже двух миров: мира живых и мира мертвых.

Мир живых, связанный с образами агента по недвижимости Томаса Хуттера, его самоотверженной жены Элен, жителей города Висборг, характеризуется тональной определенностью, своеобразным мелодизмом. Такова незатейливая песенность До мажорной темы в середине композиции «Агент Рэнфилд»[6] (L'Agent Reinfeld), простота инструментальных наигрышей в ля минорной композиции «Утро» (Le Matin), стилизации народных мелодий в «Докторах» (Les Docteurs). Использованы в звуковой дорожке звуки природы: «зацикленные» голоса певчих птиц, едва уловимый плеск воды. Особенно четко они прослушиваются во втором разделе композиции «Замок» (Le Château). Применяются для характеристики «мира живых» и семплы акустических инструментов (флейта в Le Château, струнные в Les Docteurs).

В одном из ключевых моментов саундтрека, композиции «Чума» (La Peste), связанной с предкульминационным эпизодом, когда по городу распространяют предупреждение о грозящей эпидемии чумы, музыканты Art Zoyd используют женский хор в ускоренном воспроизведении, на фоне которого звучит записанный и «закольцованный» голос, произносящий одну и ту же фразу, воспроизводящуюся в обратном порядке.

Мир мертвых (граф Орлок и его безумный слуга Кнок) ожидаемо показан иными, контрастными средствами. Их музыкальным характеристикам присущи: плотная фактура, целотоновость или атональность, господство низких либо предельно далеких друг от друга регистров. Стоит отметить и тембровую изобретательность музыкантов Art Zoyd. Для характеристики вампира используются: устрашающие звучания электронных перкуссий в «Носферату» (Nosferatu) и в «Змеином яйце II» (L'Oeuf du Serpent II), глухие удары гонга и приемы col legno — в первом разделе «Замка» (Le Château), судорожные импровизации саксофона в композициях «Змеиное яйцо» (L'Oeuf du Serpent), «Книга вампиров» (Livre des Vampires).

(6) В названии композиций музыканты группы Art Zoyd использовали имена героев из книги Брэма Стокера «Дракула», которая послужила основой для создания фильма. Как известно, Фридрих Вильгельм Мурнау несколько изменил сюжет романа. Метаморфозам подверглись и имена персонажей. Так, Дракула превратился в графа Орлока, Джонатан Харкер стал в фильме Томасом Хуттером, его жена Мина была переименована в Элен, безумный Рэнфилд превратился в Кнока.

Свойственны им и элементы конкретной музыки типа рычания в «Агенте Рэнфельде» (L'Agent Reinfeld), криков диких зверей и ночных птиц, завывания ветра или звуковых сигналов, напоминающих вой сирены в «Путешествии Харкера» (Le Voyage de Harker) и в первом разделе «Замка» (Le Château). Используются здесь и элементы Sprechstimme. Например, в композиции «Слухи III» (Les Rumeurs III) Тьерри Забойцев произносит бессмысленные фразы в диапазоне, близком к инфразвуку.

В отличие от образов живых людей, характеристики вампира лишены какой бы то ни было мелодической теплоты. Здесь главенствует ритм. Это либо судорожные, нервно-изломанные ритмические рисунки, подчеркивающие диссонантность фраз, либо, наоборот, неумолимая остинатность. В некоторых композициях ощущается явное влияние минимализма с его построением композиций из кратких ритмоинтонационных ячеек, постепенным наслоением все новых и новых паттернов (Agent Reinfeld, Le Voyage du Harker, Nosferatu).

Лишь однажды в композиции «Прибытие хозяина» (Le Maître Arrive) характеристика темных сил несколько меняется. В партии фортепиано передается ритм скачки, электронный «хор» отчетливо интонирует малую терцию, а в басах звучит устрашающий ход по хроматизмам вниз и вверх. Облик темы дополняют звучности, напоминающие аккордеон (в крайних разделах трехчастной формы), и «апокалиптические» органные звучания (в среднем разделе).

Такая динамизация может быть связана, с одной стороны, с тем, что в кадре зритель в большей степени видит не самого вампира, а его слугу, устраивающего дела хозяина (Кнок, в отличие от графа Орлока, все же персонаж из плоти и крови). Кроме того, впервые драматургически происходит встреча мира мертвых и мира живых. Вампир покидает свой холодный замок, чтобы поселиться в городе Висборг.

Для лучшего понимания стиля Art Zoyd второго периода стоит проанализировать их музыку к фильму известного датского режиссера Беньямина Кристенсена «Ведьмы», снятого им во время пребывания в Швеции в 1921 году[7].

(7) Отсюда и шведское (а не датское) оригинальное название картины — Häxan.

Фильм Кристенсена соединяет в себе элементы документального и художественного кино. Показ средневековых миниатюр, сопровождаемый научными комментариями, сочетается здесь с зарисовками из жизни ведьм и их преследователей. В картине режиссера, как и в музыке Art Zoyd, написанной к ней в 1995 году, показана вся жестокость и беспросветность мира Средневековья: религиозный фанатизм и обывательские суеверия, уродства и болезни, соблазны дьявола и нескончаемые пытки.

Центральная композиция «Постепенные изменения удовольствия» (Glissements Progressifs du Plaisir[8]), написанная группой для фильма, строится по принципу динамизации и концентрации материала. Изначально в структуре композиции просматриваются элементы формы рондо. Первый раздел А служит как бы рефреном, скрепляющим всю композицию. Он начинается с неравномерных электронных ударов, затем к этому тембру присоединяется второй, третий, четвертый. Электронные тембры контрастируют между собой по степени звонкости и глухоты, «металлическому» или «деревянному» их характеру. В средней части раздела А появляется новая изломанная тема на остинатном басу в низком регистре. Затем возвращаются исходные «удары».

Раздел В контрастен А включением в инструментальные темы вокального материала. Повторяющиеся фразы, произносимые мужским голосом то спокойно, то с ожесточением, накладываются на застывшие темы органа. Вторая фаза раздела В связана с появлением остинатного баса, напоминающего по ритму азбуку Морзе, и с настойчивым повторением интервала большой терции в синкопированном ритме. Третья фаза, соединяющая в себе элементы первой и второй фаз, еще более напряжена. В ней возникает новая ползущая в низком регистре тема и устрашающие, напоминающие удары хлыстов щелчки и «толчки» перкуссий.

(8) Назвав таким образом композицию, музыканты Art Zoyd явно отдали дань уважения французскому режиссеру Алену Робу-Гриё и его фильму «Постепенные изменения удовольствия», снятому в 1974 году. Связан ли этот факт с тем, что музыканты вдохновлялись фильмом Роба-Гриё или саундтреком Мишеля Фано, написанным к нему, выяснить пока не удалось.

Если раздел А возвращается практически без изменений, то следующий, новый эпизод С продолжает развивать идею постепенного уплотнения и динамизации материала. В нем присутствуют уже знакомая настойчивая интонация большой терции (из раздела В), органные импровизации, различные кластеры, шумы, напоминающие падение предметов.

Наконец, наступает кульминационная точка композиции, где видоизменениям подвергается уже и материал раздела А. Устанавливается четкий ритм, напоминающий мрачный неумолимый ход времени, слышатся неясные шумы, вызывающие ассоциации с тяжелым дыханием смерти. На этом зловещем фоне звучат сначала едва уловимые фразы, произносимые женским голосом, а затем звонкий, повторяющийся на одной высоте сигнал в высоком регистре. Затем возникают глухие удары, выбивающие один и тот же причудливый ритм.

Илл. 1. Art Zoyd. Glissements progressifs du plaisir из альбома Häxan (1997). Ритмический рисунок в кульминации

Финальный эпизод композиции связан с тотальным фактурным уплотнением, своеобразным электронным tutti. Здесь соединяются и удары «бичей», и «апокалиптическая» тема у органа, и агрессивные интонации мужского голоса — то есть все средства, использованные ранее. Лишь в последние мгновения композиции идет динамический спад, разрежение фактуры… и совсем неожиданно в конце звучат голоса певчих птиц.

Корреспондент газеты Le Monde Сильван Сиклие пишет: «Art Zoyd создают новый мир для немого фильма Häxan. <…> Их музыка, жанрово неопределенная, полиритмическая и полигармоническая, заимствует из рок-композиции свои ясные мелодии, находит в репетитивной музыке[9] часть своих источников, черпает из большого музыкального резервуара со всех концов Земли и в кодах классической музыки» [7].

(9) La musique répétitive (букв. с фр. «повторяющаяся музыка») — синоним минимализма как метода композиции, закрепившийся во французском музыковедении.

Подобные слова могут служить характеристикой стиля Art Zoyd второго периода творчества, конец которого обозначился в 1997 году с уходом из группы Тьерри Забойцева.

Третий период творчества Art Zoyd. Жерар Урбетт и Пьер Шеффер: неожиданные параллели

Третий период творчества Art Zoyd связан с фигурой Жерара Урбетта, композитора, воспитанного на музыке Яниса Ксенакиса, Пьера Анри, Карлхайнца Штокхаузена. Он окончательно превратил экспериментальную рок-группу в ансамбль современной академической музыки.

В своих исканиях Жерар Урбетт близок Пьеру Шефферу. Об этом говорит ряд фактов.

Прежде всего, Урбетта, как и Шеффера, всегда интересовали разнообразные электронные тембры, новейшие методы создания и обработки звука. Разница лишь в том, что Шеффер активно экспериментировал с магнитофонной лентой (новейшая технология по тем временам), а Урбетт, представитель другого поколения музыкантов, работал уже с компьютером и цифровыми носителями. Как свидетельствует Жером Судан, «Жерар программировал, как он сочинял, с открытым сердцем, которое заставляло публику путешествовать в неизведанные сферы, иногда тревожные, но всегда конструктивные, из которых мы никогда не возвращались невредимыми» [8, p. 2].

Кроме того, сам творческий путь Урбетта в общих чертах напоминает путь Шеффера. Подобно тому как Шеффер создал в 1940-е годы Studio d’Essai (в 1946 году переименованную в Club d’Essai) и вместе с композитором Пьером Анри стал у истоков нового направления (конкретная музыка), Урбетт в 1970-е годы в сотрудничестве с Тьерри Забойцевым основал экспериментальный ансамбль Art Zoyd, новаторский стиль которого и исследователи, и музыкальные критики до сих пор затрудняются определить однозначно, ограничиваясь чаще всего лишь термином «la musique nouvelle» (с фр. — «новая музыка»).

Далее, Пьер Шеффер организовал в конце 1950-х годов настоящий исследовательский центр Groupe de Recherches Musicales (GRM) и воспринимался с тех пор не просто как композитор и теоретик, но практически как «духовный учитель», окруженный многочисленными учениками и последователями. Урбетт также обрел подобный статус,

создав сначала в Мобеже (1999 год), а затем в Валансьене (2005 год) Трансграничный центр производства и создания музыки (Centre Transfrontalier de Production et de Création Musicale), или «Студии Art Zoyd» (Art Zoyd Studios). Студии включают в себя резиденции для проживания и работы композиторов, которым были близки экспериментальные идеи группы, помещения для проведения семинаров, мастер-классов и учебных занятий (в центре существуют педагогические программы для работы не только со взрослыми, но и с детьми), наконец, звукозаписывающие студии и собственный лейбл.

Отметим среди множества композиторов, в то или иное время работавших в Art Zoyd Studios, и Люка Феррари, одного из крупнейших представителей электроакустической музыки, совместно с Шеффером работавшего в Groupe de Recherches Musicales и уделявшего пристальное внимание концепции синтеза искусств в своем творчестве[10].

Более того, из приведенной выше цитаты видно, что стилевая междисциплинарность (то есть диалог искусств), являлась одним из основных требований, предъявляемых к кандидатам на проживание в студиях. И в этом требовании отражается еще одна идея, захватившая Жерара Урбетта целиком в последние годы его жизни. Это характерная для авангардных течений XX века идея создания тотального искусства.

Для Шеффера она выражалась в «соединении арт-технологий[11], что позволило выработать новый подход в синтезе науки и искусства» [5, p. 275]. Для Урбетта — в сотворении «метамузыки»: «Жерар Урбетт никогда, на самом деле, не был полностью удовлетворен, когда его музыка не инсценировалась. <…> И более того, вклад композитора не ограничивался его собственной музыкой, он регулярно интегрировал других композиторов, таких „разношерстных“ и порой противоположных, как Каспер Т. Тёплиц, Лоран Дайо, Андре Серр-Милан, Патрисия Дальо, приглашая их превзойти себя в создании произведений для Art Zoyd…» [8, p. 7].

(10) Люк Феррари интересен тем, что в годы стажировки в GRM он активно занимался написанием музыки к кино. Благодаря ему были озвучены оригинальные документальные фильмы Dans ce Jardin Atroce (1958), Egypte, O Egypte (1962) режиссера Жака Брисco (Jacques Brissot); анимационная лента À l'Interieur (1961) Петра Камлера, а также серии образовательных картин, посвященных современной музыке: Les Grandes Répétitions (1965–1966), Société III (1966), Les Jeunes Filles (1967).

(11) Здесь имеются в виду искусство соединения звуковых и визуальных объектов, звуко- и видеозапись.

Эта концепция выразилась в крупных музыкально-драматических произведениях последних лет: в балете «Кот Шредингера», «оперетте для роботов» «Армагеддон» (2004), «электронной оратории» «Поле слез» (2006), «разговорной опере» «Кайро», в спектакле с соединением музыки, видеоинсталляции и хореографии «Черные частицы» (2010) по роману японского писателя и режиссера Киёси Куросавы, в мультимедийном триптихе «Три недопустимых сна» (2012–2013), а также в нереализованном Урбеттом проекте Inferno, который, подобно скрябинской Мистерии, должен был стать итогом творчества композитора.

Inferno задумывался автором как «спектакль без переводчика, где правила бы музыка, чистая, радикальная, взаимодействующая с образами, пространствами или танцорами»[12].

Более того, по идее Урбетта, построение произведения целиком зависело от зрителей, основывалось на принципах музыкальной алеаторики и квеста: «Каждая сцена в опере выбирается случайным образом и определяется аудиторией с помощью интерактивного устройства, записывающего направление, которое зрители хотят избрать внутри виртуального пространства. Чтобы создать каждую сцену, необходим показ игры на большом экране, на котором зрители выбирают дверь, пропасть, озеро, реку, пещеру, неизменно уводящие их вглубь оперы…»[13].

Творческие принципы Жерара Урбетта выразились и в саундтреках Art Zoyd к кинофильмам «Метрополис» Фрица Ланга (2001), «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова (2007), «Вампир» (2014) Карла Дрейера и «Падение дома Ашеров» (2008) Жана Эпштейна.

(12) Жерар Урбетт // Официальный сайт Art Zoyd. URL: https://artzoydstudios.com/gerard-hourbette-1953-2018/ (дата обращения 26.01.2021).

(13) Там же.

Саундтрек Art Zoyd к кинофильму «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна: к проблеме воплощения режиссерской концепции

«Падение дома Ашеров» относится к тому периоду творчества французского режиссера Жана Эпштейна, когда, как отмечает М.Б. Ямпольский, «Эпштейн сам начинает финансировать собственные фильмы („Мопра“, „Шесть и половина одиннадцати“, „Трехстворчатое зеркало“), в которых много экспериментирует» [3, с. 59].

За плечами у него остаются работа ассистентом у Абеля Ганса[14] на съемках знаменитого фильма «Колесо», знакомство с Огюстом Люмьером, первые снятые им (и весьма успешные) фильмы («Красная гостиница», «Прекрасная нивернезка», «Верное сердце», «Лев моголов», «Афиша», «Двойная любовь», «Приключения Робера Макера»). К тому времени Эпштейном осмыслен и сам кинематографический процесс (результатом стала публикация двух литературных работ «Здравствуй, кино» и «Лирософия»).

Несмотря на то, что большинство киноработ режиссера причисляют к «французскому киноимпрессионизму» [2, с. 114], «Падение дома Ашеров» принято сравнивать скорее с произведениями в духе экспрессионизма или сюрреализма (примечательно, что ассистентом режиссера в фильме был Луис Бунюэль). Спор по поводу стиля связан с новаторским характером картины. В ней сюжет короткого и мрачного рассказа Эдгара Алана По становится лишь поводом к созданию авангардного произведения, в котором практически равноправны пластическое искусство, живопись и музыка.

В соответствии со своими философскими и теоретическими взглядами на природу киноискусства, Жан Эпштейн уделяет пристальное внимание идее движения. И прежде всего, это движение внешнее. В фильме есть множество эпизодов, когда режиссер заставляет зрителя буквально любоваться движениями кисти художника на полотне, мерным траурным шествием, трепетанием пламени свечей, ритмичным заколачиванием крышки гроба, тяжелыми колебаниями маятника, развевающимися занавесями. Все это обретает жизнь, форму некоего танца.

Но есть еще и движение внутреннее. Это движение души каждого героя, выражающееся во взглядах, мимике, жестах. Таково напряженное, порой безумное лицо Родерика Ашера, маска страдания на лице его жены Мадлен, подавленной его страстной нервозностью, беззаботность друга семьи Аллена, в кульминации фильма сменяющаяся страхом. Наконец, это абсолютная холодность и неприступность всего облика эпизодических персонажей, врача и гробовщика.

Внимание к внешнему и внутреннему движению есть и в музыке Art Zoyd, которая явилась плодом коллективного творчества Жерара Урбетта, Каспара Т. Тёплица, Патрисии Дальо и Дидье Касамиджана.

На самом поверхностном уровне в звуковой партитуре фильма можно услышать немало иллюстративных моментов. Таковы, например, эффекты, созданные за счет применения электронных тембров и конкретной музыки. Они передают:

– завывание ветра, гуляющего по коридорам замка, или лязг металлических доспехов в композиции «Поместье» (Le Manoir), когда только что приехавшего в дом гостя проводят в гостиную;
– удары в колокол (Аллен после прогулки звонит в колокол, чтобы его впустили в дом);
– шарманочные наигрыши и звуки, напоминающие писк детской резиновой игрушки в «Живой картине» (Le Tableau Vivant), возникающие в тот момент, когда Ашер пытается отвлечься от мрачных мыслей игрой на гитаре;
– заколачивание гроба в «Траурном шествии» (Marche au Cercueil), иллюстрирующем сцену похорон Мадлен;
– бой часов в композиции «Поцарапанный пейзаж» (Paysage Griffé) и иллюстрацию грозы в «Зове ночи» (L'Appel de la Nuit), которые предваряют появление воскресшей из мертвых жены Ашера и разрушение его дома.

При этом и в фильме, и в саундтреке к нему присутствует более глубинный уровень смыслов, где тот же бой часов или удары колокола символизируют неумолимое течение времени и жизнь, которая уходит из Мадлен в то время, как создаваемый ее мужем портрет, наоборот, оживает.

(14) Жена Абеля Ганса, Маргарет, сыграла главную женскую роль в фильме «Падение дома Ашеров». Снялся в одной из ролей и сам режиссер.

Кроме того, в саундтреке к фильму присутствуют эпизоды, которые замечательно передают гнетущую атмосферу поместья и окружающих пейзажей.

Уже в первых кадрах, когда Аллен пробирается сквозь болотистую местность к уединенному дому Ашеров, рождается одновременно ощущение и пустоты, и тревожности. Art Zoyd воплощает его в начальной композиции «Опушка» (Orée). На электронном фоне возникают сначала несмелые удары, а потом настоящая барабанная дробь. Затем следует вторая фаза развития, формирующаяся из отрывистых фраз мужских голосов, лая собаки, шумов, имитирующих звуки грозы, голосов певчих птиц. Третья фаза представляет собой устрашающий мужской шепот на фоне относительной электронной «тишины» (по сравнению с предыдущим fortissimo). Композиция завершается появлением навязчивого тревожного звукового сигнала.

Атмосфера большого, населенного призраками дома передается в композиции «Поместье» (Le Manoir). Она имеет трехчастную форму, в которой относительная мрачная «тишина» (все тот же монотонный сигнал, ветер, глухой металлический лязг — в первой части, пение певчих птиц, отдаленные импровизации саксофона, современные танцевальные ритмы — в третьей) противопоставлена экспрессивному среднему разделу (fortissimo, электронные диссонирующие «всплески», изредка возникающая барабанная дробь).

Могильный холод склепа и безжизненность окружающего пейзажа отлично передаются в масштабной композиции «Траурный марш» (Marche au Cercueil). Здесь также прослеживается несколько фаз развития:

– электронные и акустические перкуссии, искаженные фразы скрипичных семплов сопровождают мерное и долгое движение камеры по туманному парку, по водам уснувшего водоема (здесь режиссер долго показывает размытые контуры деревьев, колебания белой вуали, воду и берег с наслоенными на них образами погребальных свечей);
– уплотнение фактуры, полифония «изломанных» звучностей, сочетание неритмичного «деревянного» стука и методичных «металлических» ударов, в конце — мужское звериное полурычание связаны со сценой установки гроба в сюрреалистическом, напоминающем сказочную пещеру склепе;
– мужское пение, очень высокие звуки у трубы (напоминающие писк детской резиновой игрушки) на приглушенном электронном фоне, сменяющиеся иногда резкими всплесками и органными призвуками, совпадают с эпизодом выхода людей из склепа. Причем в этот момент в кадре возникает образ двух сплетенных между собой жаб, символизирующих не то неразрывную связь Родерика и Мадлен, не то поддержку Аллена, пытающегося в этот момент вывести безутешного друга из склепа.

Есть в фильме и своеобразные «лейтмотивы», средства, которые цементируют, объединяют драматургию целого кинопроизведения.

Первая группа таких средств связана с характеристикой Родерика Ашера. Его мрачный дух, исступленность, болезненная привязанность к портрету жены, ожидание ее возвращения после смерти связаны с монотонным электроакустическим рокотом в низком регистре, ударами колокола в «Мадлен» (Madeleine) и «Поцарапанном пейзаже» (Le Paysage Griffé); повторяющимся сигналом в высоком регистре на фоне безжизненных холодных звучностей в композициях «Опушка» (Orée), «Поместье» («Le Manoir»), «Очаг» (Le Brasier); вкраплением мужского голоса (тяжелое дыхание, всхлипы, рычание, фразы в обратной перемотке) в номере «Следы» (Traces).

Вторая группа средств рисует образ страдающей Мадлен, ее бесприютной души. Как правило, ее характеристика связана с использованием записи женского голоса. Это может быть женский шепот в «Следах» (Traces), «Живой картине» (Le Tableau Vivant), «Поцарапанном пейзаже» (Le Paysage Griffé); закольцованные «завывания», фрагменты оперного пения, крики — в «Церемонии» (Cérémonie), «Зове ночи» («L'Appel de la Nuit»); нечеловеческий вой — в «Возвращении Мадлен» (Le Retour de la Madeleine).

Заключение

Некоторых музыкантов, занимающихся переозвучиванием немых фильмов (среди них и Art Zoyd), можно было бы упрекнуть в излишней смелости, свободе обращения с материалом. Однако смелость эта оправдана.

Не стоит забывать о том, какое значение придавали опытам со звуком в кино соратники Пьера Шеффера по Groupe de Recherches Musicales: Филипп Артюи, Бернард Пармеджиани, Франсуа-Бернар Маш, Пьер Анри. Последний, кстати, написал саундтрек к немому фильму Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», таким образом открыв путь новым поколениям композиторов.

Да и в саму эпоху «Великого немого» осуществлялось немало экспериментов в области звука. Отметим, например, ту роль, которую сыграл когда-то в озвучивании авангардных немых фильмов Луиджи Руссоло, итальянский композитор, приверженец футуризма, изобретатель целой группы невиданных шумовых инструментов (интонарумори). Известно, что один из них, руморармониум, был установлен в зале французского кинотеатра Studio 26 в Париже, благодаря чему публика могла наслаждаться необычными звуковыми эффектами во время просмотра фильмов Виктора Блума, Эжена Деслава, Йориса Ивенса, Ховарда Хиггинса. Филипп Ланглуа отмечает, что среди демонстрировавшихся картин было и «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна [5, p. 46].

Таким образом, применение электроакустических экспериментов для создания саундтреков к немым фильмам вполне целесообразно. Оно органически связано с ходом эволюции мировой киномузыки.

В этом контексте новаторский характер звуковых партитур Art Zoyd к немым фильмам с их использованием элементов конкретной музыки (звуки природы, шумы различного происхождения, преобразования человеческого голоса), соединением акустических и электронных тембров, структурными особенностями (использование элементов формы рондо, трехчастной формы или минималистского метода построения композиции из кратких ритмоинтонационных ячеек), фактурными (моменты электроакустических tutti и «тишины»), тематическими (превалирование мелодического или ритмического начала, тональная определенность и атональность, диссонантность и консонантность) и образными контрастами (характеристики живых людей и потусторонних сил), отлично согласуется с многоуровневостью, сложностью языка самих картин.

Музыкальные партитуры Art Zoyd перекидывают своеобразный мост между эпохой расцвета «Великого немого» и XXI столетием, что делает кинокартины вновь актуальными, интересными для современного зрителя.

Список литературы:

1 *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / 2-е изд., испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2014. 440 с.

2 *Давыдова О.С.* Кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна // Acta Eruditorium. 2018. Вып. 29. С. 114–119.

3 *Ямпольский М.Б.* Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 гг. / Сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 314 с.

4 *Hilléritеau T.* La musique de film: une passion française // Le Figaro. 2014. 20 ноября. URL: https://www.lefigaro.fr/musique/2014/11/20/03006-20141120ARTFIG00027-la-musique-de-film-une-passion-francaise.php (дата обращения 26.01.2021).

5 *Langlois Ph.* Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d' un art sonore. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.

6 *Langlois Ph.* Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontiéres / Philippe Langlois // Circuit. 2016. № 26 (3). Pp. 11–25.

7 *Siclier S.* Art Zoyd invente un monde musical pour le film muet «Hâxan» // Le Monde. 1997. 24 января. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/24/art-zoyd-invente-un-monde-musical-pour-le-film-muet-haxan_3744279_1819218.html (дата обращения 26.01.2021).

8 *Soudan J.* Et avec votre esprit — La forêt de Samplers. Hommage à Gérard Hourbette. URL: https://artzoydstudios.com/wp-content/uploads/2020/02/ForetSamplers_ENfeb_2020.pdf (дата обращения 26.01.2021).

References:

1 Vysockaja M.S., Grigor'eva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: Uchebnoe posobie* [Music of the Twentieth Century: From the Avant-Garde to the Postmodern: A Textbook]. Moscow, Moskovskaja konservatorija Publ., 2014. 440 p. (In Russ.)

2 Davydova O.S. Kinematograficheskoe dvizhenie, prostranstvo i vremja v teorii Zhana Jepshtejna [Cinematic Movement, Space, and Time in the Theory of Jean Epstein]. *Acta Eruditorium,* 2018, issue 29, pp. 114–119. (In Russ.)

3 Jampol'skij M.B. *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933 gg.* [From the History of French Cinema: Silent Cinema, 1911–1933]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 314 p. (In Russ.)

4 Hilléritеau T. La musique de film: une passion française. *Le Figaro,* 2014, 20 November. Available at: https://www.lefigaro.fr/musique/2014/11/20/03006-20141120ARTFIG00027-la-musique-de-film-une-passion-francaise.php (accessed 26.01.2021).

5 Langlois Ph. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d' un art sonore.* Paris, Éditions MF, 2012. 488 p.

6 Langlois Ph. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontiéres. *Circuit,* 2016, no. 26 (3), pp. 11–25.

7 Siclier S. Art Zoyd invente un monde musical pour le film muet «Hâxan». *Le Monde,* 1997, 24 January. Available at: https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/24/art-zoyd-invente-un-monde-musical-pour-le-film-muet-haxan_3744279_1819218.html (accessed 26.01.2021).

8 Soudan J. *Et avec votre esprit — La forêt de Samplers. Hommage à Gérard Hourbette.* Available at: https://artzoydstudios.com/wp-content/uploads/2020/02/ForetSamplers_ENfeb_2020.pdf (accessed 26.01.2021).

УДК 791.43
ББК 85.374.3(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-252-285

Бакина Татьяна Викторовна
Магистр культурологии, старший преподаватель, Школа дизайна, Факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; соискатель, кафедра киноведения, сценарно-киноведческий факультет, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194
tbakina.hse@gmail.com
Ключевые слова: костюм в кино, Сесил Б. ДеМилль, Голливуд, немое кино, анализ фильма, кино США, образ героя, художник по костюмам

Бакина Татьяна Викторовна

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

Статья посвящена анализу функций костюмов в фильмах американского режиссера Сесила Б. ДеМилля второй половины 1910-х — начала 1920-х годов. На примере кинокартин из «матримониального цикла» ДеМилля автор анализирует повествовательные и зрелищные функции кинокостюмов, а также подчеркивает роль режиссера в развитии художественного своеобразия и визуальной зрелищности голливудских фильмов этого периода через высокий уровень дизайнерских решений в части декораций и костюмов. В кинокартинах этого цикла прослеживаются основные тенденции в работе над кинокостюмами, которые в дальнейшем будут приняты во внимание голливудской киноиндустрией и станут частью производственного стандарта.

Bakina Tatiana V.
MA in Cultural Studies, Senior Lecturer, HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design, National Research University — Higher School of Economics; Applicant, Department of Cinema Studies, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194
tbakina.hse@gmail.com
Keywords: film costume, Cecil B. DeMille, Hollywood, silent cinema, film analysis, USA cinema, film character image, costume designer.

Bakina Tatiana V.

The Birth of a Hollywood Spectacle: Visual Expression and Narrative Functions of Costumes in Cecil B. DeMille's Silent Films

The article explores the functions of film costumes in the works of Cecil B. DeMille, the American film director, whose pictures of the late 1910s and early 1920s are notable for their artistic achievements in the field of set and costume design. On the material of certain films from his "matrimonial cycle", the author analyses the narrative and spectacular functions of costumes, while making an emphasis on the director's role in the development of the artistic uniqueness and visual extravagance of Hollywood films of this period. The films of this cycle display some key strategies in film costume functioning and design methods that would be adopted by the Hollywood film industry to become the new production standard in this field.

С точки зрения эволюции выразительных возможностей костюмов в кино голливудский кинематограф в середине 1910-х годов находился в самом начале пути. Костюмы в этот период редко создавались для конкретных фильмов: их чаще брали в аренду, особенно для исторических кинокартин, либо за свои костюмы приходилось отвечать самим актерам [14, p. 14–15]. Однако с усилением внимания отдельных режиссеров к визуальной цельности фильмов, стратегии работы с костюмами как неотъемлемой частью художественного своеобразия кинокартин также выходят на новый качественный уровень.

Особую роль в этом процессе, как правило, отводят двум режиссерам — Дэвиду Уорку Гриффиту и Сесилу Блаунту ДеМиллю [17, p. 26–30]. Первые полнометражные фильмы Гриффита действительно демонстрируют поворот к комплексной проработке декораций, костюмов и реквизита как ключевых элементов материальной культуры фильма. К работе над фильмами «Рождение нации» (The Birth of a Nation, 1915) и «Нетерпимость» (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916) Гриффит привлекает Клэр Уэст, которая в качестве художницы по костюмам отвечала за визуальную целостность одежды как главных героев, так и второстепенных персонажей. В этих фильмах совмещались все возможные стратегии работы над костюмами: от аренды одежды для участников массовки и подбора костюмов из студийных хранилищ до изготовления костюмов под руководством художника-специалиста при участии самих исполнителей ролей [9, p. 247].

Указанные фильмы Гриффита объединяет и то, что они являются историческими. Когда же речь заходит о создании современных костюмов (в частности, для одной из повествовательных линий фильма «Нетерпимость»), здесь вступает в силу свойственный Гриффиту критический взгляд на функции одежды в кино. В более ранних лентах режиссера отчетливо звучала идея того, что от привлекательной одежды и аксессуаров одни беды — во многом потому, что они фиксируют классовое неравенство. И даже в более позднем фильме режиссера «Путь на Восток» (Way Down East, 1920) внешнее преображение героини является поворотным моментом, запустившим цепочку несчастливых событий в ее жизни. В этом смысле значение фильмов Дэвида У. Гриффита для эволюции функций костюмов в американском кино скорее связано со структурированием процесса работы над образами героев.

Заданный Гриффитом качественный и художественный вектор будет продолжен и другими режиссерами, которые откроют новые выразительные возможности костюмов на экране. Ключевую роль в этом процессе играет Сесил Б. ДеМилль, создавший новый производственный и художественный стандарт в голливудской киноиндустрии конца 1910-х годов. Начиная свой творческий путь с вестернов, ДеМилль в дальнейшем фокусируется на создании современных романтических комедий и мелодраматических картин, где и формируется узнаваемый авторский стиль режиссера, в основе которого лежит создание масштабных визуальных спектаклей через искусно сконструированные и стилизованные декорации, а также зрелищные и запоминающиеся костюмы.

В этом процессе важна и ставка ДеМилля на сильный творческий состав дизайнеров, разрабатывавших художественное своеобразие и целостный визуальный мир его кинокартин. ДеМилль приглашает к сотрудничеству уже зарекомендовавшую себя как профессионала Клэр Уэст [8, p. 20–21], а также привлекает новых художников по костюмам с неординарными идеями. В их числе были Митчелл Лейзен — будущий режиссер, в котором ДеМилль разглядел талант к созданию костюмов и декораций [3, p. 20], Наташа Рамбова, в будущем получившая известность благодаря работе над арт-фильмами с участием Аллы Назимовой [15, p. 44], а также знаменитый иллюстратор Поль Ириб, приглашенный из Парижа специально в команду дизайнеров ДеМилля [11, p. 16–17]. Позднее к сотрудничеству с режиссером присоединяется и Гилберт Адриан [16, p. 51], который в дальнейшем обретет славу одного из наиболее талантливых и узнаваемых художников по костюмам в кино.

Одним из ключевых достижений режиссера в сфере эволюции костюмов на экране был фокус не столько на репрезентации актуальной моды на экране, сколько на создании продуманных и функциональных костюмов, которые были сопряжены с повествовательной линией фильма, и при этом оставались визуально насыщенными и притягивающими к себе внимание. Костюмы в фильмах ДеМилля сложно было представить на людях в реальной жизни, но они однозначно обеспечивали почти эскапистское удовольствие от просмотра

фильма. Зрелищные функции костюмов в кино, которым ДеМилль уделял особое внимание, получат дальнейшее развитие и станут одним из определяющих векторов в дизайне голливудских костюмов в 1930-е годы.

В научных исследованиях, посвященных проблематике истории кинокостюма, роль Сесила Б. ДеМилля в формировании функций костюмов в немом кино, как правило, фиксируется лишь поверхностно, через акцент на его творческую команду дизайнеров. Среди исключений можно назвать монографию исследовательницы Сумико Хигаси [6], в которой автор последовательно анализирует немые кинокартины ДеМилля и фиксирует уникальное место режиссера в американской культурной истории 1910-х и 1920-х годов. Хигаси, впрочем, не столько обращается к анализу функций кинокостюмов в фильмах ДеМилля, сколько сосредотачивается на образе женщины, морально-этической системе современности и культурном контексте эпохи.

Чтобы получить полноценную картину вклада ДеМилля в развитие повествовательных и зрелищных функций костюмов в голливудских фильмах, следует обратиться к подробному анализу костюмов в ряде его ключевых кинокартин 1910–1920-х годов, что и будет основной целью данного исследования. Сочетание культурно-исторического метода и киноведческого анализа фильмов ДеМилля этого периода представляет собой научно-методологическую базу исследования.

Хотя с именем ДеМилля в первую очередь связаны его исторические эпосы, к которым он нередко обращается и в период немого кино, с точки зрения эволюции кинокостюмов гораздо более влиятельными являются его современные мелодрамы, которые условно связаны единой темой о превратностях супружеской жизни. Так, ДеМилль на протяжении нескольких лет последовательно работает с темами матримониального быта, супружеских измен, разводов и восстановления отношений. Эти фильмы исследователи нередко объединяют в один цикл, однако дают ему разные названия: «кинокартины о браках и разводах» (marriage and divorce pictures), «цикл секс-фильмов» (sex picture film cycle) [4, p. 117], «комедии о повторном браке» (comedies of remarriage) [13]. В данном исследовании эти фильмы будут обозначены как «матримониальный цикл», отличительной чертой которого становится повествовательный фокус на среде обеспеченных людей и проблемах их взаимоотношений. Кроме того, именно в рамках кинокартин этого цикла формируется новый стандарт качества касательно акцента на художественном своеобразии фильма и высоком уровне дизайнерских решений в части декораций и костюмов.

Первым обращением ДеМилля к теме превратностей супружеской жизни является фильм «Обман» (The Cheat, 1915), хотя интонационно он скорее далек от последующих картин так называемого «матримониального цикла». Тем не менее это важный пример в контексте того внимания к костюмам, которое в дальнейшем будет одной из ключевых черт авторского стиля ДеМилля. Здесь расточительная супруга не желает принимать во внимание финансовые проблемы своего мужа. Подчеркивается, что основные расходы женщины идут на новые платья и аксессуары.

Действительно, ее костюмы в первых же сценах фильма обращают на себя внимание экстравагантностью и излишествами. Необычным выглядит ее светлое пальто в полоску, подкладка которого выполнена в крупную черно-белую клетку. Противоречие узоров подкладки и основной ткани пальто — это лишь часть визуальной насыщенности этого образа. Под этим пальто мы видим дневное платье с лифом из темного кружева и меховыми вставками на талии — материалы и цвет, которые едва ли являются традиционными для дневной одежды середины 1910-х годов. Примечателен и способ героини продемонстрировать свой наряд. Женщина снимает верхнюю одежду прямо в саду, где проходит благотворительное мероприятие Красного Креста. На фоне других присутствующих дам, которые едва ли спешат сбросить с себя верхнюю одежду, главная героиня выглядит как особа, любящая быть в центре внимания и умеющая привлекать к себе взгляды окружающих эффектными выходками.

Визуально это действие напоминает свойственные модным кинохроникам этих лет кадры с праздно вышагивающими по бульварам и аллеям парков дамами, которые демонстрируют друг другу последние модные обновки, параллельно показывая их в наиболее выгодном свете перед кинокамерой [18, p. 77–79]. В фильме ДеМилля на протяжении первых сцен героиня несколько раз снимает и надевает свое экстравагантное пальто, тем самым позволяя зрителю в деталях рассмотреть ее внешний вид. Контрастная «шахматная» подкладка пальто каждый раз магнетически привлекает внимание к ее костюму.

Илл. 1. «Шахматная» подкладка пальто героини в исполнении Фанни Уорд. Кадр из к/ф «Обман» (The Cheat), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1915 год, США, киностудия Jesse Lasky Feature Plays, Paramount Pictures

Глядя на очередной чек из ателье и коробки с обновками, муж просит жену быть скромнее, чем вызывает ее раздражительность. Привыкшая к определенному образу жизни и светским развлечениям, женщина открыто заявляет супругу, что не намерена отказываться от своего положения и статуса. В дальнейшем именно финансовые проблемы супругов спровоцировали драматическое развитие событий фильма.

С одной стороны, расточительность героини воспринимается в негативном ключе. Но акцент в этом фильме ставится на другом: за ее неумением экономить скрывается почти юношеская беспечность и наивность. Костюмам героини уделяется столь много экранного времени в том числе и потому, что они принципиально важны для нее самой. Она понимает всю значимость внешнего вида для современного светского общества, поэтому для героини нет ничего хуже, чем потерять свое положение и возможность быть включенной в светскую жизнь из-за проблем с гардеробом. Важно и то, что ДеМилль сознательно уделяет этой ситуации столько внимания. Вместо

того чтобы вскользь расставить необходимые акценты, режиссер целенаправленно конструирует образ героини через ее одержимость собственным имиджем.

Кинокартина «Обман» была одним из первых опытов ДеМилля в жанре современной мелодрамы (карьерный дебют режиссера был представлен преимущественно вестернами). И хотя в следующих фильмах автора фокус внимания на костюмах будет прослеживаться более явно, уже в его кинокартинах середины 1910-х годов заметно смещение акцента на развитие эстетических и повествовательных функций костюмов.

Успешная женщина, стильная женщина

Дальнейшее развитие «матримониального цикла» фильмов ДеМилля демонстрирует кинокартина «Новые жены в обмен на старых» (Old Wives For New, 1918), которая повествует о разладе в отношениях супругов и их новых влюбленностях. Чарльз Мердок, мужчина средних лет и нефтяной магнат, несчастлив в браке с Софи. Некогда симпатичная и опрятная, за годы брака Софи превратилась в ипохондрика, располневшую и неухоженную женщину, не проявляющую никакого интереса к мужу. Их взрослые дети живут своей жизнью, проводя семейные завтраки, уткнувшись в газеты по интересам: модные колонки у дочери и новости автомобильного мира у сына. Глава семьи осознает бесперспективность дальнейшей совместной жизни и предлагает жене развод, но такой исход не устраивает женщину. Чарльз решает сменить обстановку и отправляется в поход с сыном. На природе он и знакомится с Джулиет Рэйберн, успешным нью-йоркским модельером и бизнес-леди. Спустя некоторое время мужчина понимает, что увлекся молодой красавицей, и, будучи человеком чести, он рассказывает ей о том, что не свободен. В свою очередь, будучи человеком чести, Джулиет прекращает все контакты с новым знакомым, не желая становиться причиной раздора в семье.

Но судьба снова сводит Чарльза и Джулиет — уже в ее нью-йоркском модном доме. Однако, вновь не найдя взаимопонимания, влюбленные расстаются. Чарльз безуспешно пытается забыться в компании своего друга Беркли и двух кокеток, но образ Джулиет не отпускает его — даже духи одной из девушек напоминают ему

о возлюбленной. И лишь после трагической случайности, которая приводит к смерти его друга, у влюбленных появляется шанс. Ряд последующих событий в конце концов помогает героям обрести счастье друг с другом. Софи сама подает на развод, заподозрив супруга в измене, а впоследствии выходит замуж за секретаря своего бывшего мужа. Таким образом, конфликт фильма разрешается положительно для всех героев.

Фильм изначально задумывался студией Famous Players-Lasky как «современная костюмная мелодрама» (с акцентом на «современную», поскольку «костюмные драмы» практически были синонимом исторических постановок) [1, p. 121]. Представители студии настаивали, что аудитория жаждет фильмов с роскошными декорациями, модными костюмами и динамичным действием [2, p. 68]. Эту формулу ДеМилль будет реализовывать и в следующих своих постановках.

Возможность продемонстрировать модную одежду представлена как благодаря модному дому Джулиет Рэйберн, так и благодаря сценам в ночном клубе, куда главный герой приходит с целью забыться. Стиль самой Джулиет представляет собой образец строгой элегантности. На протяжении фильма героиня предстает в рабочей униформе, спортивном костюме, дневном платье, пальто, и лишь в конце фильма зритель видит девушку в накидке, напоминающей восточные халаты Поля Пуаре. Простая элегантность Джулиет занимает промежуточное положение между предпочтениями в одежде других женских персонажей фильма. Так, с одной стороны, ее образ противопоставлен обилию кружев в домашней одежде Софи, жены главного героя, которые не только делают ее визуально старше, но и эстетически связаны с модой прошлого, с ушедшей эпохой кружев и рюш. С другой стороны, стиль Джулиет противопоставлен экстравагантности клиенток ее модного дома и в особенности двум кокеткам Джесси и Виоле, которые живут на деньги своих любовников. Именно эти девушки составляют компанию Чарльзу Мердоку в ночном клубе. Непременными атрибутами стиля Джесси и Виолы являются меховые манто, вызывающие вечерние платья и обилие аксессуаров. Их образы граничат с вульгарностью, но остаются в рамках приличий.

Интересным атрибутом сцены в ночном клубе, куда приходят герои, является представление восточной танцовщицы. Ее костюм

Илл. 2. Дефиле в модном доме «Дэйнджерфилдс». Кадр из к/ф «Новые жены в обмен на старых» (Old Wives For New), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1918 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

выполнен в лучших традициях эстетики ориентализма и намекает на эротический подтекст самого танцевального номера. Восточный стиль и ориентальная эстетика воспроизводятся на экране через ассоциативный ряд с таинственностью и чувственностью.

Модный дом Джулиет «Дэйнджерфилдс» появляется на экране трижды. В каждом из этих эпизодов присутствуют как работницы ее ателье, так и клиенты, что, наравне с интерьерами салона, говорит о масштабности предприятия. Кроме того, дважды на экране представлен короткий модный показ: на подиуме, оформленном как сцена с кулисами, модели демонстрируют дневные и вечерние туалеты.

В одном из эпизодов манекенщица также показывает траурные костюмы. В этих сценах камера подолгу задерживается на модных костюмах, позволяя зрителю рассмотреть их со всех сторон и во всех деталях. Особое внимание также уделяется обуви: хотя бы раз присутствует крупный план обуви каждого из ключевых женских персонажей. Это неопрятные домашние тапочки Софи, элегантные сапожки Джулиет и экстравагантные вечерние туфли Джесси.

В интертитре, представляющем зрителю Джулиет, она охарактеризована как «самая модная среди нью-йоркских портных» (the most fashionable of New York dressmakers). А популярность ее модного дома, в свою очередь, подтверждается в одном из следующих интертитров, сообщающих о том, что Джулиет удалось выкроить пару недель свободного времени из своего сумасшедшего графика. Статус модельера и бизнес-леди в контексте фильма характеризует Джулиет как респектабельную и независимую женщину. Подобное положение в иерархии модной индустрии очевидным образом возвышает героиню над другими женщинами, занятыми в этой сфере — моделями. Профессия манекенщицы чаще ассоциируется с амбивалентностью нравов, этот род деятельности не считается достойным честной девушки. Причем эта особенность прослеживается как в фильмах ДеМилля, где модели представлены кокетками и охотницами за состояниями (например, в картине «Зачем менять жену?», о которой речь пойдет далее), так и в других фильмах 1920-х годов. Например, в кинокартине «Ирэн» (Irene, 1926, реж. Альфред Э. Грин) мать главной героини застает свою дочь на подиуме во время фешн-шоу, и ее бурная негативная реакция срывает показ мод. Еще один пример представлен в фильме «Фиговые листья» (Fig Leaves, 1926, реж. Говард Хоукс), где работа главной героини моделью приводит к конфликту с ее мужем, подозревающим жену в любовной связи с модельером.

В следующих фильмах Сесил Б. ДеМилль продолжит развивать визуальную экспрессию через декорации и костюмы. Его внимание к художественным аспектам производства, к концептуализации визуального стиля стало осознанной стратегией приближения кинематографа к уже сложившимся видам искусств [6, p. 142–144]. В свою очередь, спектакулярность фильмов ДеМилля как нельзя лучше отвечала этике модернистской культуры потребления. Именно поэтому режиссеру удалось не только создать уникальный авторский стиль и установить новые художественные стандарты в кинопроизводстве, но также обнаружить функцию кинематографа как культурного трендсеттера, демонстрирующего массовой аудитории новый образ жизни американского общества.

Кроме того, начиная с фильма «Новые жены в обмен на старых», ДеМилль последовательно конструирует образ новой женщины, независимой и смелой представительницы эпохи модерна, которая

способна взять судьбу в свои руки. Наконец, «матримониальный цикл» ДеМилля представляет на экране довольно амбивалентную с нравственной точки зрения систему гендерных взаимоотношений. Герои ДеМилля разводятся и вновь женятся без лишних раздумий, заводят внебрачные романы, выступают в роли охотниц и охотников за состоянием, предаются гедонизму и демонстративному потреблению. Пожалуй, единственное, что не позволяло перейти фильмам режиссера опасную грань неприличия — это дидактический, поучительный характер интертитров, прославляющих институт семьи и брака.

Ориентализм в костюмах как метафора женской сексуальной привлекательности

Следующие два фильма из цикла — «Не меняйте мужа» (Don't Change Your Husband, 1919) и «Зачем менять жену?» (Why Change Your Wife?, 1920) — представляют интересную смену ракурса на вопросы о супружеских проблемах. Здесь развод и новый брак лишь заводят персонажей в закольцованный тупик: пытаясь сбежать от матримониальной рутины, герои вновь оказываются в ее плену, но уже с новыми супругами. В обоих случаях конфликт разрешается только вторым разводом и повторным браком между бывшими супругами, и осознанием бессмысленности осуществленных перемен.

Оба фильма также в большей степени ориентированы на культуру визуального потребления, на реализацию модного и дизайнерского спектакля. Наконец, важной чертой этих фильмов является фиксация на ориентализме, как с точки зрения костюмов, так и с точки зрения материальных объектов и предметов интерьера. Главную роль в обоих кинокартинах исполняет Глория Суонсон — рекламная кампания фильмов ДеМилля позволит ей обрести статус кинематографической иконы стиля и трендсеттера в моде.

Фильм «Не меняйте мужа» в некоторой степени можно рассматривать как ответ картине «Новые жены в обмен на старых», но с женской точки зрения. Главная героиня, Лейла, за годы брака с Джеймсом Денби Портером разочаровалась в своем муже. Былая страсть ушла, и теперь женщину раздражают вульгарные повседневные привычки мужа. Ситуацию осложняет их новый знакомый, Скайлер ван Сатфен,

оказывающий излишнее внимание явно уставшей от своего брака героине. Муж до последнего не замечает намечающуюся у его жены интрижку. И пока Лейла сокрушается по поводу неопрятности и запущенности своего мужа, Скайлер окружает ее вниманием и заботой. Молодой франт, всегда одетый с иголочки, на словах рисует перед Лейлой воображаемые миры, где одаривает женщину удовольствиями, богатствами и любовью — каждый из этих миров визуализируется фантазийной сценой. Бал-маскарад становится кульминационным моментом в любовном треугольнике — Скайлер делает предложение Лейле, и девушка решается оставить мужа.

Практически сразу Лейла начинает сожалеть о своем решении. Привычки ее нового мужа оказываются не лучше тех, из-за которых она оставила бывшего супруга. Любовные серенады быстро сменяются упреками, даже по поводу внешнего облика женщины. Назревающий разлад усугубляется тем, что Лейла узнает об интрижке Скайлера на стороне и по воле случая встречает его любовницу в модном ателье. Запретив жене тратить 150 долларов на обновки, Скайлер никак не ограничивает в тратах свою пассию.

Бывший муж Лейлы Джеймс переживает уход любимой, но осознает те ошибки, которые совершал за время их брака. Он начинает работать над собой: меняет свой образ жизни, избавляется от старых привычек. Со временем он возвращает себе былую стать и привлекательность, в то время как Лейла увядает. Случайная встреча с бывшей женой открывает ему глаза на несчастливый брак Лейлы со Скайлером. Вознамерившись вернуть возлюбленную, он вступает в конфронтацию с соперником, и в конце концов ему удается вновь завоевать сердце Лейлы.

Главные герои принадлежат к категории весьма обеспеченных людей, а сама история разворачивается в декорациях изысканных салонов и будуаров, наполненных предметами декоративного искусства и артефактами прошлого. Персонажей окружают мраморные лестницы, антикварная мебель и нефритовые бокалы. В подобном антураже вполне естественно выглядят и экстравагантные костюмы главной героини.

Стиль персонажа Глории Суонсон продиктован эстетикой ориентализма. Основу ее экранного гардероба представляют японские

Илл. 3. Героиня Глории Суонсон в восточном халате. Кадр из к/ф «Не меняйте мужа» (Don't Change Your Husband), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1919 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

кимоно, облегающие шелковые платья, индийские тюрбаны и халаты с яркими узорами и вышивкой.

Тем не менее фантазийные восточные образы чередуются и с романтичными дневными платьями из шифона и муслина, которые подчеркивают сентиментальность героини, ее мечтательность и юность. В то же время ориентальные образы в гардеробе Суонсон уравновешивают облик героини, внося в него намеки на ее чувственность и страстность. Интересно здесь то, что ориентализм в одежде женских киноперсонажей, как правило, являлся символом сомнительной репутации и агрессивной сексуальности. Соответственно, ориентализм обретал негативный смысл. Однако именно в фильмах ДеМилля восточный стиль в костюмах персонажей Суонсон лишается негативного подтекста и является скорее синонимом сексуальной привлекательности, а не распущенности [7, p. 310–312].

Героиня не изменяет своему стилю и во втором браке, хотя финансовые ограничения вынуждают ее в определенный момент отказаться от привычной экспрессии в одежде, сменив ее на минималистичный

повседневный костюм. В этом обличье она противопоставлена девушке по прозвищу Тудлс — любовнице ее новоиспеченного мужа, на которую он не жалеет денег. Их пути пересекаются в модном салоне, куда Тудлс приходит укутанной в меха с ног до головы. На ее фоне простенькое пальто Лейлы (но с меховым воротником!) выглядит совсем невыразительно.

Когда-то очарованный стилем героини, в браке Скайлер позволяет себе нелестные замечания по поводу одежды своей супруги. «Лейла, неужели тебе больше нечего надеть утром, кроме этого вычурного восточного барахла?» (1), — такое заявление делает новоиспеченный муж, мимолетно бросая взгляд на супругу. Относительно простая обстановка их жилища действительно визуально конфликтует с экспрессивными костюмами Глории Суонсон.

Ситуация также противопоставлена более раннему эпизоду. Во время их первой встречи Скайлер бесстыдно скользил взглядом по закутанному в парчу и шелка телу героини. Зритель также принимает на себя эту роль вуайериста: медленно поднимаясь снизу вверх, от пят до головы, камера крупным планом фиксирует костюм Суонсон на протяжении десяти секунд. Причем речь не идет об использовании субъективной камеры, поскольку изображаемое платье представлено фронтально и обращено к зрителю. Позиция, с которой героиню рассматривает Скайлер, была бы представлена не снизу вверх, а справа налево.

Крупные планы и виньетирование в фильме нередко используются для того, чтобы обратить внимание зрителя на элементы одежды героев. Рассматривая накрахмаленный воротник Скайлера, Лейла сравнивает его с неопрятным галстуком своего мужа. Это визуализируется наложением в кадре, позволяющим зрителю сопоставить образы. Зеркальная ситуация будет происходить и во второй половине фильма, когда Лейла встречает своего первого мужа и замечает на его рукавах некогда подаренные ею запонки.

Примечательно, что часть маскарадного костюма Лейлы становится ключевым объектом в сцене расставания с первым мужем. Вдохновленное стилистикой итальянского ренессанса, маскарадное

(1) Can't you find something to wear in the mornings, Leila, besides that queer Oriental junk?

платье Суонсон обшито длинными жемчужными нитями, одна из которых попадает в руки ее мужа. Он решает, что эта нить принадлежит любовнице Скайлера, поскольку слышит его объяснение в любви таинственной незнакомке, лица которой не видит. Позже Лейла сама показывает мужу, что это часть декора ее платья и таинственной незнакомкой была именно она.

Исключительное внимание к одежде и внешней привлекательности становится своего рода фетишем для главных героев фильма. Как только Лейла замечает внешние перемены в своем бывшем муже, ее отношение к нему меняется. Она любуется его элегантным костюмом и отмечает его изысканные манеры, и в ее глазах он вновь приобретает сексуальную привлекательность. В свою очередь, сам Джеймс Портер видит, что ради их первого совместного ужина после развода и последующего воссоединения Лейла надевает то же платье, что и на их годовщину. «Платье, веер, головной убор! Все на месте, кроме моего кольца — без него пасьянс не завершен, Лейла» (2), — отмечает Джеймс.

Таким образом, ориентальный костюм Суонсон ставится ключом к идентификации ее персонажа. Костюм становится как бы ее оболочкой, без которой героиня теряет свою индивидуальность. Интересно, что именно этим ансамблем из парчового платья со спущенными плечами, широкой набедренной повязкой с броской вышивкой и роскошным тюрбаном на голове когда-то восхищался Скайлер — а вместе с ним и зрители, в течение тех самых десяти секунд.

Одежда героини и ее элементы всегда обращают на себя внимание зрителя. Постоянными атрибутами ее внешнего облика становятся тюрбаны, веера из павлиньих и страусовых перьев, а также броские украшения. Эти ориентальные элементы подчеркивают мечтательность героини и вместе с тем намекают на то, что Лейла несколько оторвана от реальной жизни. Фантазийность некоторых ее костюмов практически не соразмерна ни актуальной моде времени, ни бытовым требованиям. Эта тенденция достигает своего пика в трех коротких фантазийных сценах, иллюстрирующих мифические обещания Скайлера в отношении богатств, удовольствий и любви. Здесь

(2) The Gown — the Fan — the Head-dress! All the costume complete, except the Ring — I miss my solitaire, Leila!

костюмы Суонсон варьируются от первобытных шкур животных до узких платьев из ткани с «тигровой» расцветкой. Эти короткие сцены можно считать эстетическими предвестниками вавилонского эпизода-флешбэка в картине ДеМилля «Мужчина и женщина» (Male and Female) [5, p. 207–209], которая выходит в прокат в том же году, что и фильм «Не меняйте мужа».

Из суровой матроны в роковую женщину

Следующий фильм «матримониального цикла» — «Зачем менять жену?» — не только продолжает тенденции предыдущих картин ДеМилля с точки зрения внимания к дизайну декораций и костюмов, но и раскрывает потенциал экранной одежды с повествовательной точки зрения. Так, фильм «Зачем менять жену?» — это прежде всего картина о внешней трансформации героини, ее превращении из суровой матроны в страстную соблазнительницу.

Сюжет этого фильма близок предыдущей картине. Состоятельный мужчина Роберт Гордон и его жена Бет (вновь Глория Суонсон) переживают некоторый кризис в отношениях. Муж устает от постоянных нравоучений жены, ее попыток заинтересовать его высоким искусством (например, академической музыкой вместо фокстрота). Но больше всего Роберта огорчает то, как изменилась Бет за время их брака: сердитое лицо и простоватая одежда, в которой нет ни намека на фривольность. Это наводит Роберта на мысль о том, что жене нужно сделать подарок. Он приходит в ателье под названием «Дом шика», где соблазнительная модель демонстрирует откровенное нижнее белье в эстетике ориентализма. Справившись с внутренними колебаниями, радостный муж приносит жене пикантный подарок. Но скромница Бет приходит в ужас от развратного неглиже. «Моя дорогая, с незапамятных времен платье играло важную роль в том, что касалось любви, и женщины одевались для того, чтобы восхитить своего мужчину»[(3)], — так Роберт пытается смягчить гнев жены и намекнуть на то, что Бет больше не кажется ему сексуально привлекательной.

(3) My dearest, since time began dress has played it's part in love, and woman has worn it to delight her mate.

Но Бет непреклонна: «Ты ожидаешь, что я разделю твои восточные предпочтения? Ты что же, хочешь, чтобы твоя жена соблазняла тебя, как… как… О, да почему же ты не женился на турчанке?»[(4)].

Конфликт осложняется тем, что манекенщица из «Дома шика» начинает преследовать героя, и однажды их встреча заканчивается в ее квартире. Напитки, пластинки с фокстротом, парфюм с провокационным названием «Запретный плод» (такое название получит один из следующих фильмов ДеМилля) и модель в роскошных восточных костюмах вскружили голову герою. Именно парфюм и выдает его — Бет разрывает отношения с мужем, подозревая его в измене. Роберт женится на своей новой пассии, но начинает испытывать те же бытовые проблемы, что и раньше.

В свою очередь, Бет тяжело переживает разрыв с мужем. Катализатором последующих событий становится сцена в «Доме шика», куда героиню приводит тетя, чтобы заглушить боль расставания шопингом. Бет случайно слышит разговор моделей, представлявших ей платья, и их комментарии по поводу ее непривлекательной одежды и отсутствия умения флиртовать. После этого Бет пускается во все тяжкие: покупает самые откровенные наряды и кардинально меняет как свой облик, так и свое поведение в отношении мужчин.

Судьба сводит бывших супругов вместе во время отпуска на курорте. Здесь Бет купается в мужском внимании и все время окружена мужчинами. В этой роковой красавице Роберт не сразу узнает свою бывшую жену, но уже скоро начинает понимать, что все еще испытывает чувства к ней. Разумеется, последующие события помогают осознать бывшим супругам тягу друг к другу, и несмотря на все препятствия, они снова сходятся и играют новую свадьбу. Бет учла все свои ошибки и теперь стала той модной и привлекательной женой, какой ее хотел видеть Роберт. Откровенное неглиже, ставшее когда-то причиной их ссоры, теперь Бет надевает ради шутки.

Трансформация героини не демонстрируется на экране, но контраст между ее пуританским обликом в первой половине фильма и образом женщины-вамп во второй представляет собой убедительную

(4) Dou you expect me to share your Oriental ideas? Do you want your wife to lure you like a — a — Oh why didn't you marry a Turk?

визуализацию перемен во внешности героини. ДеМилль, тем самым, акцентирует внимание зрителя на том, какое большое значение придается одежде в современном мире, как привлекательность человека (вне зависимости от пола) конструируется правильной одеждой и как перемена стиля может аффектировать взаимоотношения в паре.

Новый стиль героини Суонсон представляет собой вариацию ориентальной эстетики, доведенной почти до китча. Это объясняется тем, что такая перемена в облике героини продиктована ее желанием стать привлекательной назло всем и вопреки всему. Выбор в пользу ориентализма, со всем комплексом ассоциаций, связанных с этим стилем, также представляется логичным в контексте создания образа женщины-вамп.

Отдельного внимания заслуживают два центральных (и самых провокационных) костюма героини Глории Суонсон — неглиже и купальник. Когда Бет примеряет подарок мужа и рассматривает себя в зеркале, она недоумевает в отношении того, как именно нужно носить такой предмет одежды. Белье кажется женщине настолько неприличным, что она пытается надеть под неглиже свою нижнюю юбку, чтобы скрыть наготу под полупрозрачной тканью. Шок героини от такого подарка вполне понятен — неглиже имеет явно фетишистский характер. К одеянию прилагается и головной убор, который присоединяется к неглиже посредством нитей искусственного черного жемчуга. Гигантские меховые манжеты эстетически конфликтуют с полупрозрачной тканью рукавов, а длинный шлейф завершает композицию этого костюма.

Не в силах дождаться встречи с женой в новом белье, герой сам поднимается в их спальню, но Бет, сгорая от стыда, прикрывает свое тело меховыми манжетами. Роберту буквально приходится применить силу, чтобы расцепить мертвую хватку рук своей жены, не желающей обнажаться. Разумеется, сразу всплывает наружу и ее неловкая попытка облагородить наряд с помощью нижней юбки. Не в силах справиться со смущением, героиня закутывается в плед и не желает идти на дальнейший контакт с мужем. Эта ситуация подчеркивает не только фетишистский аспект одежды в этом фильме, но также акцентирует неразрывную связь между сексуальностью, ориентальными одеяниями и женской привлекательностью. Любопытно и то, что ориентализм в контексте фильма является частью более широкой

Илл. 4. Героиня Глории Суонсон в подаренном неглиже. Кадр из к/ф «Зачем менять жену?» (Why Change Your Wife?), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1920 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

концепции вульгарной массовой культуры. Увлечение мужа восточными стилистическими веяниями для главной героини фильма является такой же проблемой, как и его предпочтения в музыке (фокстрот вместо скрипичной сюиты) и литературе (журналы Motion Picture Classic вместо книги «Как совершенствовать свой ум»).

Эстетически и нравственно Роберт и Бет находятся на разных полюсах. Женщина убеждена, что статус жены связан с рядом обязательств и нравственных идеалов, что жене не нужно принимать на себя роль соблазнительницы, чтобы сделать брак счастливым. Такая этика в некоторой степени архаична для начала 1920-х годов, на что и намекает своей жене Роберт. Он проявляет интерес к актуальной массовой культуре, новым танцам, кинематографу, а также к новому идеалу женской привлекательности, конструируемому этой массовой культурой и этикой консюмеризма. Интересно, что в финале картины Бет отбрасывает свой снобизм, надевает то самое неглиже, разбивает пластинку с академической музыкой и ставит фокстрот. В некотором смысле это можно рассматривать как победу массовой культуры над

эстетическими идеалами прошлого. Но моральный посыл фильма другой — это победа современности, динамики жизни над всем старым и архаичным.

Второй костюм героини Суонсон, который заслуживает внимания, — это купальный костюм. Сложная и тяжелая асимметричная конструкция купальника отмечена крупной цветочной вышивкой и бахромой. Образ дополняет ряд аксессуаров, среди которых парасоль из переплетенных нитей, купальная шапочка, а также экстравагантная подвязка, которую героиня носит на голени. В таком облике Бет появляется в бассейне фешенебельного отеля, где сразу приковывает к себе взгляды мужчин и женщин. Примечательно, что одна из присутствующих дам также одета в вызывающий купальник, который ранее можно было увидеть на одной из манекенщиц «Дома шика». Особенностью этого купального костюма является контрастный шахматный узор на лифе и вставки из ткани, фактурно напоминающей винил. Но даже такой фетишистский образ не идет в сравнение с преображенной героиней Суонсон.

Выбор купального костюма не случаен. Так контраст между простоватыми и максимально закрытыми платьями, которым девушка отдавала предпочтение ранее, обыгрывается наилучшим образом. Хотя купальник 1920-х годов сильно отличается от нынешних стандартов, даже в ту эпоху он позволял открыть максимум тела. Поэтому купальный костюм считался самым рискованным одеянием, в котором тем не менее было прилично появится на людях в условиях курортного времяпрепровождения [19, p. 60]. Впрочем, и другие костюмы Суонсон достаточно откровенны и практически всегда открывают плечи.

Стоит также отметить, что во всех костюмах героини Суонсон после трансформации можно обнаружить асимметричные мотивы, имеющие либо конструктивный, либо декоративный характер. В искусстве и культуре асимметрия издавна была неоднозначным мотивом, а ее использование в дизайне костюмов в кино скорее маркировало двойственность персонажа, его противоречивые нравственные установки [12, p. 119–121]. Асимметрия в костюмах Глории Суонсон на смысловом уровне работает схожим образом, однако ее статус разведенной женщины отчасти сглаживает негативные ассоциации. В случае с незамужней девушкой асимметричные мотивы в одежде

считывались бы на ином уровне, а для героини Суонсон это такой же по силе своего влияния элемент преображения, как и ориентализм.

Супружеская верность и классовое неравенство

В дальнейшем ДеМилль будет неоднократно обращаться к теме кризисов супружеской жизни, но уже с другими акцентами. В фильме «В радости и в горе» (For Better, For Worse, 1919) героиня Глории Суонсон оказывается перед непростым выбором после того, как узнает о счастливом спасении своего первого мужа в Первой мировой войне. Получив ранее вести о его смерти, она сближается с другом юности и готова выйти за него замуж, но в свете новых обстоятельств оказывается перед серьезной дилеммой. Образ Суонсон в фильме является своеобразным визуальным магнитом, ее неизменные восточные халаты и тюрбаны резко контрастируют с более демократичными костюмами других персонажей фильма.

В фильме «Похождения Анатоля» (The Affairs of Anatol, 1921) брачный кризис супругов уже не решается разводом. Уставшая от того, что другим женщинам ее муж уделяет куда больше внимания, героиня Глории Суонсон и сама отваживается на адюльтер. Любопытно, что для ее мужа это абсолютно неприемлемо, и к выяснению правды о возможной измене супруги он даже привлекает гипнотизера. Сама концепция женского адюльтера как вызова обществу и его традиционным нормам и, разумеется, как ответная реакция на супружескую неверность мужа, будет одной из тем целого ряда фильмов начала 1930-х годов, среди которых стоит упомянуть кинокартины «Разведенная» (The Divorcee, 1930, реж. Роберт З. Леонард) и «Весело мы катимся в ад» (Merrily We Go to Hell, 1932, реж. Дороти Арзнер).

Пожалуй, самыми запоминающимися в «Похождениях Анатоля» становятся даже не костюмы Глории Суонсон, а образ, воплощенный актрисой Биби Дэниелс — роковая женщина-вамп с псевдонимом Сатан Синн (в буквальном переводе имя означает «сатанинская грешница»). В отличие от степенной, но стильной героини Суонсон, соблазнительная Сатан Синн удивительно театральна и цельна в своем образе. Ее жилище выглядит логовом хищницы, заманивающей неосторожных жертв в свои сети. У ее кровати лежит леопард, туалетный столик декорирован резными деталями, напоминающими крылья

Илл. 5. Героиня Биби Дэниелс в накидке в форме осьминога. Кадр из к/ф «Похождения Анатоля» (*The Affairs of Anatol*), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1921 год, США, киностудия Famous Players-Lasky, Paramount Pictures

летучей мыши, а среди предметов, наполняющих ее будуар, можно найти парфюм с громким названием «Секрет дьявола», человеческий череп, игольницу в виде сердца и потайные дверцы. Наконец, главного героя женщина-вамп встречает в накидке в форме гигантского осьминога, «щупальца» которого нашиты на полупрозрачную ткань и инкрустированы жемчужинами. Восточный тюрбан завершает этот образ, который в некотором роде является пародией на стиль ориентализма в моде.

С одной стороны, восточные мотивы в костюмах женских персонажей являются отличительной чертой фильмов ДеМилля этого периода, но в образе Сатан Синн они принимают почти ироническую трактовку в силу чрезмерной театральности самого амплуа. Любопытно, что этот маскарад необходим героине, чтобы оплачивать счета за лечение своего мужа, раненого в годы Первой мировой войны. Искренне любящая своего супруга, героиня, по ее собственным словам, готова продать душу ради спасения жизни любимого — или

же стать экзотичной куртизанкой, пользующейся благосклонностью своих покровителей.

Нередко в фокусе внимания режиссера оказываются классовые проблемы. В фильме «Субботняя ночь» (Saturday Night, 1922) мужчина и женщина из высшего общества понимают, что устали от людей своего круга, и разрывают помолвку. Оба влюблены, но в других людей, которые не подходят им по статусу. Девушка выходит замуж за шофера, а мужчина женится на прачке. Оба брака оказываются несчастливыми, и все герои приходят к выводу о том, что межклассовые браки обречены из-за слишком серьезных различий в образе жизни и менталитете. Различия между двумя мирами акцентируются в том числе благодаря костюмам. Женские персонажи проходят через классовую трансформацию: бывшая светская леди учится жить в бедности, а бывшая прачка примеряет на себя образ аристократки. Их привычки в отношении собственного внешнего вида конфликтуют с их возможностями или же внешней средой.

Подобные межклассовые переходы являются центральной темой и для кинокартины «Мужчина и женщина» (Male and Female, 1919). Здесь разворачивается история аристократической лондонской семьи и их прислуги, привычные миры которых полностью переворачиваются в результате кораблекрушения. Спасшиеся оказываются на необитаемом острове, где вынуждены выстраивать свой быт в диких условиях. К этому оказывается куда более приспособленным дворецкий, чей ум и смекалка позволяют ему заслужить уважение тех, кто еще недавно отдавал ему приказы с надменным видом. Классовые различия не имеют никакого значения в ситуации, в которой оказались герои, что позволяет главной героине фильма (вновь в исполнении Глории Суонсон) по-новому взглянуть на своего дворецкого. Между героями рождается притяжение, и в условиях социального равенства они готовы разделить оставшуюся жизнь вместе. Однако фильм заканчивается спасением пострадавших. И хотя на острове им довелось пробыть относительно долгое время, по возвращении в город все быстро встает на свои места. Смириться с этим, несмотря на отголоски былых чувств, дворецкий уже не может, поэтому покидает дом в поисках лучшей жизни.

На решение дворецкого во многом повлиял эпизод, невольным свидетелем которого он стал. К главной героине фильма и его воз-

Илл. 6. Герои Глории Суонсон и Томаса Мэйгана на необитаемом острове. Кадр из к/ф «Мужчина и женщина» (Male and Female), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1919 год, США, киностудия Famous Players-Lasky / Artcraft Pictures, Paramount Pictures

любленной приходит лучшая подруга, ранее оставившая отчий дом, титулы и содержание ради любви к своему шоферу. Замужество оказалось счастливым, но трудным в силу отсутствия финансовой стабильности. Это заметно и по внешнему облику девушки: ее простенький костюм не идет ни в какое сравнение с роскошным дневным платьем, в котором мы впервые ее видим. Теперь же девушка вынуждена просить помощи у главной героини фильма. Она также раскаивается в своем решении выйти замуж за человека ниже ее по статусу, что и наводит дворецкого на мысли о том, что подобная судьба может ожидать и его, если он предложит руку и сердце своей возлюбленной-аристократке.

Вынужденная классовая трансформация, через которую проходят герои фильма, оказавшиеся вдали от цивилизации, показана и через внешние преобразования. Привыкшая к роскошной одежде и модным платьям, героиня Глории Суонсон сначала сталкивается с практическим неудобством такой одежды в экстренной ситуации, когда длинный шлейф платья мешал ей выбраться из каюты тонущего

корабля. В дальнейшем эта одежда оказывается непригодной и для жизни в диких условиях, поэтому героиня со временем привыкает к импровизированному костюму, сделанному из остатков ткани и кусков кожи.

Дворецкий, в свою очередь, перевоплощается из слуги в строгом костюме в вождя небольшого племени, с непременным атрибутом этого образа в виде шкуры животного, накинутой на плечи.

Интересно, что этот условный символ власти будет маркировать переход между классовыми условностями для героя. Так, в эпизоде спасательной операции он осознает, что ему предстоит вернуться в Лондон уже не в качестве вождя племени, а в качестве прислуги. В этот момент он сбрасывает с плеч шкуру животного, под которой скрывалась такое же простое одеяние, как и у остальных. Тем самым он оставляет занимаемую им на острове властную позицию, вновь оказываясь наравне с другими — лишь для того, чтобы занять свое законное место в лице прислуги по возвращению в город.

Примечателен и вставной эпизод-флешбэк, где герой фантазирует вместе с возлюбленной о том, что он некогда был вавилонским царем. Историческая зарисовка выполнена со свойственным авторскому стилю ДеМилля размахом. Роскошные фантазийные костюмы и декорации выполняют функции визуального магнита и отвечают за эстетическую насыщенность эпизода.

Визуальная трансформация: история Золушки в современных декорациях

Невозможность преодолеть классовые различия прослеживается в фильмах ДеМилля достаточно однозначно. Однако в его фильмографии есть и вариации на тему классической «истории Золушки», когда превращение из служанки в условную принцессу представляется осуществимым. Такая ситуация показана в фильме «Золотой шанс» (The Golden Chance, 1915), а также в римейке этой картины, которую ДеМилль переснимает под названием «Запретный плод» (Forbidden Fruit, 1921).

Остановимся подробнее на римейке 1921 года. Завязка сюжета выстраивается вокруг необходимости задержать в городе важного гостя и бизнес-партнера, с которым нефтяной магнат стремится за-

ключить сделку. В этом ему помогает жена, приглашая гостя на званый ужин, который также должна посетить «самая прекрасная девушка Нью-Йорка». Красавица отказывается от мероприятия в последний момент, поэтому хозяйка прибегает к хитрости и предлагает занять место отсутствующей гостьи своей модистке по имени Мэри. Она колеблется, но принимает приглашение.

Интересно, что предложение на один вечер перевоплотиться в светскую леди преподносится хозяйкой званого ужина через прямые апелляции к образу Золушки. «Отбрось свои сомнения хотя бы на этот вечер, Мэри — и доверься своей крестной матери, доброй фее. Ты будешь одета в платье от Пуаре, надушена парфюмом от “Коти”, и получишь драгоценности от “Тиффани” — только подумай, как бы тебе позавидовала Золушка!»[(5)] После этих слов Мэри погружается в мимолетную фантазию, где она играет роль Золушки. Добрая фея мановением волшебной палочки превращает ее лохмотья в придворное платье, стилизованное под модный силуэт середины XVIII века. В этом образе больше выдумки, нежели исторической достоверности: прозрачная каркасная юбка расшита жемчужными нитями, пайетками и стеклярусом, а шлейф платья Золушке помогают нести юные пажи.

Настоящее превращение из современной «Золушки» в «принцессу» в дальнейшем происходит прямо на экране. Девушке делают маникюр, укладку, припудривают ее, демонстрируют ей модные наряды и аксессуары и даже доверяют ларец с драгоценностями. Иными словами, с ней обходятся почти как с настоящей принцессой. Эпизод ее трансформации в светскую леди занимает почти четыре минуты экранного времени. В своем новом обличии девушка выходит к гостям званого ужина не сразу — ДеМилль целенаправленно оттягивает время и предваряет эту важную сцену диалогами героев по поводу загадочной «нью-йоркской красавицы». Зрители с нетерпением ожидают ее появления, как и ключевой гость вечера, заинтригованный намеками на красоту таинственной незнакомки. Наконец, она появляется на экране, причем ДеМилль выстраивает композицию этой сцены таким образом, чтобы сначала ее увидели

(5) Throw off you worries just for tonight, Mary — and trust your Fairy-Godmother. You'll be gowned by “Poiret” — perfumed by “Coty” — jewelled by “Tiffany” — think how Cinderella would envy you!

Илл. 7. Героиня Агнес Эйрс (слева) после преображения в светскую даму. Кадр из к/ф «Запретный плод» (Forbidden Fruit), реж. Сесил Б. ДеМилль, 1921 год, США, киностудия Famous Players-Lasky, Paramount Pictures

зрители и успели бы оценить конечный результат ее преображения. И уже потом ее присутствие замечают герои фильма. Ее спуск по лестнице, будто модное дефиле, является уже завершающим аккордом сцены ее появления на званом вечере.

Аналогичный эпизод из более раннего фильма «Золотой шанс» длится около одной минуты и в основном посвящен тому, как героине показывают драгоценности (далее они сыграют значимую роль в развитии сюжета). Здесь с девушкой обращаются подчеркнуто небрежно: горничная, которая трудится над прической девушки, грубо отбирает у нее предметы, которая та берет с туалетного столика хозяйки, чтобы лучше рассмотреть. Никакого фокуса на одежде в этой сцене нет, ей не показывают никаких вариантов ее будущего костюма. Наконец, ее появление в преображенном виде проходит достаточно скоротечно: девушка степенно спускается по лестнице в гостиную, практически не испытывая неловкости, после чего ее стремительно подводят знакомиться с важным гостем.

Две версии одного и того же эпизода трансформации модистки в светскую львицу показаны совершенно по-разному. В позднем фильме этой сцене уделяется куда больше внимания, очевиден и акцент на зрелищных функциях костюмов, а также более артикулированная ритмика повествования в этой сцене. За шесть лет, которые разделяют два фильма, кинокостюм стал мощным эстетическим орудием ДеМилля, важным элементом визуальной стилистики кино. В фильме 1915 года функция вечернего платья героини исключительно повествовательная: костюм подчинен сюжету и не обращает дополнительное внимание зрителей на себя. В свою очередь, в римейке 1921 года вечерний наряд девушки выходит за рамки строго повествовательных аспектов и получает функцию самостоятельного зрелищного элемента фильма. Наконец, не меньшее внимание уделяется другим костюмам главной героини в римейке, благодаря которым она поддерживает свой иллюзорный статус светской львицы.

В конце концов, обман вскрывается. Более того, полюбивший самозванку молодой человек с горечью узнает о том, что выдававшая себя за знатную даму модистка замужем. Ее супруг не более чем вор и мошенник, которого героиня остерегается из-за его внезапных вспышек агрессии. Но, даже с учетом всех нелестных подробностей, эти открытия не останавливают возлюбленных на пути к друг другу. Муж героини погибает от рук бандита, и девушка оказывается свободной от уз брака. Как и положено сказке, за драматической кульминацией последовала счастливая развязка.

Так конфликт межклассовых отношений получает благополучный финал, в отличие от других картин ДеМилля на схожую тему. Во многом это обусловлено тем, что история о трудностях брачной жизни здесь отходит на второй план, тогда как фильм в большей степени фокусируется на преображении героини. Внешняя трансформация женского персонажа является мощным сюжетным ходом, визуализация которого располагает к раскрытию зрелищных функций костюма. Подобные сюжеты в дальнейшей истории кино будут нередко фигурировать в жанрах романтической комедии и мелодрамы. В этом смысле ДеМилля можно считать одним из пионеров визуализации подобных историй о современных Золушках, для которых костюм является центральным элементом внешней трансформации персонажа.

Заключение

Фильмы Сесила Б. ДеМилля конца 1910-х — начала 1920-х годов являют собой прекрасный иллюстративный материал, символизирующий становление новой эры в создании экранных образов через костюм. В кинокартинах режиссера прослеживаются основные тенденции в работе над кинокостюмами, которые берет на вооружение голливудская киноиндустрия в дальнейшем. Во-первых, это развитие эстетических качеств костюмов на экране как важной составляющей материальной культуры и визуальной стилистики фильма. Во-вторых, это развитие повествовательных функций костюмов, их роли в нарративной структуре кинокартин. В-третьих, это внимание к техническому исполнению работы над костюмами.

Значительную роль в фильмах ДеМилля играет образ новой, современной женщины, умеющей использовать внешнюю привлекательность и стиль для достижения своих целей. В этом отношении можно отметить повторяющийся мотив ориентализма в дизайне костюмов, который в фильмах режиссера является визуальной метафорой женской сексуальной привлекательности. Современная женщина в кинокартинах ДеМилля также способна развиваться, учиться на собственных ошибках, она создает себя сама и знает цену внешней привлекательности. Этот образ получит дальнейшее развитие в немых и ранних звуковых голливудских фильмах.

Коммерческий потенциал стильной одежды на экране также был осмыслен голливудскими студиями благодаря успеху фильмов ДеМилля. Для американских фильмов середины 1910-х годов действительно характерен возрастающий интерес к репрезентации привлекательной одежды на экране. Чаще всего киностудии привлекали к сотрудничеству американских модельеров, которые не столько создавали цельные образы героев через костюмы, сколько одевали их в модную одежду. В свою очередь, фильмы ДеМилля фиксируют совершенно иной подход к конструкции образов. Герои его кинокартин не столько воплощают на экране абстрактный модный идеал своей эпохи, сколько обретают самостоятельность и формируют тот образ, который лучше всего отвечает специфике их характеров. Так в фильмах Демилля развиваются основные функции кинокостюмов: сообщить зрителю некоторую информацию о персонаже, его социальном статусе,

особенностях характера, поместить его образ в повествовательный контекст и, наконец, сделать этот образ визуально привлекательным и запоминающимся.

За техническое исполнение костюмов в фильмах ДеМилля ответственны уже не модельеры, а штатные художники по костюмам, которые создают цельные образы благодаря гармоничным костюмам. Нередко над одним фильмом ДеМилля работали несколько художников по костюмам, что также свидетельствовало о внимании, которое уделялось проработке образов и художественному своеобразию кинокартин режиссера. В свою очередь, художник мог разрабатывать одновременно и костюмы, и часть декораций. Таковы, к примеру, были функции Поля Ириба, который разрабатывал цельную визуальную концепцию отдельных сцен в фильме «Похождения Анатоля» [10, p. 166].

Такая стратегия в значительной мере способствовала становлению особого статуса создателей костюмов в голливудском кино. В двадцатые годы киностудии будут рекламировать своих штатных дизайнеров как новых «звезд» и «трендсеттеров» американской моды, которые не только создают экранные амплуа знаменитостей, но также превращают фильмы в своеобразный «модный киножурнал» для масс.

Список литературы:

1 *Birchard R.S.* Cecil B. DeMille's Hollywood. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. 430 p.
2 *Blanke D.* Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture: 1910–1960. New York: Springer, 2018. 328 p.
3 *Chierichetti D.* Mitchell Leisen: Hollywood Director. Los Angeles: Photoventures Press, 1995. 343 p.
4 *Hallett H.* Go West, Young Women!: The Rise of Early Hollywood. Berkeley: University of California Press, 2013. 314 p.
5 *Higashi S.* Become the Thing We Look to Be: Glamorous Gloria in DeMille's Jazz Age Films // Birds of Paradise: Costume as a Cinematic Spectacle / Ed. M. Uhlirova. London: Koenig Books, 2013. P. 203–216.
6 *Higashi S.* Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era. Berkeley: University of California Press, 1994. 264 p.
7 *Higashi S.* The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies // The Silent Cinema Reader / Eds. L. Grieveson, P. Kramer. London: Psychology Press, 2004. P. 305–317.
8 *Jorgensen J., Scoggins D. L.* Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers. Philadelphia: Running Press, 2015. 432 p.
9 *Kirkham P., Nadoolman Landis D.* Designing Hollywood: Women Costume and Production Designers // Women designers in the USA 1900–2000: Diversity and Difference / Ed. P. Kirkham. New Haven: Yale University Press, 2000. P. 246–267.
10 *Kobal J.* The Lost World of DeMille. Jackson: University of Mississippi Press, 2019. 448 p.
11 *LaVine W.R.* In a Glamorous Fashion: The Fabulous Years of Hollywood Costume Design. London: George Allen & Unwin, 1981. 259 p.
12 *McCracken G.D.* Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 174 p.
13 *Musser Ch.* Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage // Classical Hollywood Comedy / Eds. K. Brunovska Karnick, H. Jenkins. New York: Routledge, 1995. P. 282–313.
14 *Nadoolman Landis D.* Setting the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012 // Hollywood Costume / Ed. D. Nadoolman Landis. London: V&A Publishing, 2012. P. 12–45.
15 *Stamp Sh.* Women and the Silent Screen // American Film History: Selected Readings, Origins to 1960 / Eds. C. Lucia, R. Grundmann, A. Simon. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015. P. 36–53.
16 *Stanley L.* Adrian: A Lifetime of Movie Glamour, Art and High Fashion. New York: Rizzoli, 2019. 352 p.
17 *Stutesman D.* The Silent Screen, 1895–1927 // Costume, Makeup and Hair / Ed. A.L. McLean. London: I.B. Tauris, 2017. P. 21–46.
18 *Tolini Finamore M.* Hollywood Before Fashion: Fashion in American Silent Film. London: Palgrave Macmillan, 2013. 246 p.
19 *Vaughan Lee H.,* ed. Artifacts from American Fashion. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2019. 378 p.

References:

1 Birchard R.S. *Cecil B. DeMille's Hollywood.* Lexington, University Press of Kentucky, 2009. 430 p.

2 Blanke D. *Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture: 1910–1960.* New York, Springer, 2018. 328 p.

3 Chierichetti D. *Mitchell Leisen: Hollywood Director.* Los Angeles, Photoventures Press, 1995. 343 p.

4 Hallett H. *Go West, Young Women!: The Rise of Early Hollywood.* Berkeley, University of California Press, 2013. 314 p.

5 Higashi S. Become the Thing We Look to Be: Glamorous Gloria in DeMille's Jazz Age Films. *Birds of Paradise: Costume as a Cinematic Spectacle,* ed. M. Uhlirova. London, Koenig Books, 2013, pp. 203–216.

6 Higashi S. *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era.* Berkeley, University of California Press, 1994. 264 p.

7 Higashi S. The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies. *The Silent Cinema Reader,* eds. L. Grieveson, P. Kramer. London, Psychology Press, 2004, pp. 305–317.

8 Jorgensen J., Scoggins D. L. *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers.* Philadelphia, Running Press, 2015. 432 p.

9 Kirkham P., Nadoolman Landis D. Designing Hollywood: Women Costume and Production Designers. *Women designers in the USA 1900–2000: Diversity and Difference,* ed. P. Kirkham. New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 246–267.

10 Kobal J. *The Lost World of DeMille.* Jackson, University of Mississippi Press, 2019. 448 p.

11 LaVine W.R. *In a Glamorous Fashion: The Fabulous Years of Hollywood Costume Design.* London, George Allen & Unwin, 1981. 259 p.

12 McCracken G.D. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities.* Bloomington, Indiana University Press, 1990. 174 p.

13 Musser Ch. Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage. *Classical Hollywood Comedy,* eds. K. Brunovska Karnick, H. Jenkins. New York, Routledge, 1995, pp. 282–313.

14 Nadoolman Landis D. Setting the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012. *Hollywood Costume,* ed. D. Nadoolman Landis. London, V&A Publishing, 2012, pp. 12–45.

15 Stamp Sh. Women and the Silent Screen. *American Film History: Selected Readings, Origins to 1960,* eds. C. Lucia, R. Grundmann, A. Simon. Hoboken, John Wiley & Sons, 2015, pp. 36–53.

16 Stanley L. *Adrian: A Lifetime of Movie Glamour, Art and High Fashion.* New York, Rizzoli, 2019. 352 p.

17 Stutesman D. *The Silent Screen, 1895–1927. Costume, Makeup and Hair,* ed. A.L. McLean. London, I.B. Tauris, 2017, pp. 21–46.

18 Tolini Finamore M. *Hollywood Before Fashion: Fashion in American Silent Film.* London, Palgrave Macmillan, 2013. 246 p.

19 Vaughan Lee H., ed. *Artifacts from American Fashion.* Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019. 378 p.

УДК 008 / 791
ББК 71 / 85.374
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-286-321

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru
Ключевые слова: немое кино, немецкий экспрессионизм, образ природы, романный сюжет, научная фантастика, механизм, энергетические войны, Метрополис, Эмиль Яннингс.

Сальникова Екатерина Викторовна

«Алгол. Трагедия власти» (1920) — футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса»

Статья посвящена недавно найденному и отреставрированному фильму «Алгол. Трагедия власти» (*Algol. Tragödie der Macht,* 1920) Ханса Веркмайстера (Hans Werckmeister), сочетающему в себе авантюрное начало, фантастику, историю карьеры и историю семьи. Это один из ранних сюжетов, прогнозирующих процессы глобализации. Автор рассматривает визуальное своеобразие картины, включающей как экспрессионистские сцены, так и внестилевые фрагменты, останавливается подробно на некоторых операторских решениях. Анализирует сюжет фильма, объединяющий научную и ненаучную фантастику с отсылками к романным циклам («Ругон-Маккары» Золя, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброки» Томаса Манна) и мифу о Фаусте. Наряду с развитием образа современной урбанистической среды и цивилизации будущего важную роль играют образы природы — природа, включенная в техногенную цивилизацию, и природа самодостаточная, помогающая выживать сельскому рабочему люду. Подробно рассматривается образ главного героя Роберта Херна в исполнении выдающегося немецкого актера Эмиля Яннингса. Автор размышляет над парадоксальной связью фантастического мира фильма с некоторыми мотивами пеплума.

Salnikova Ekaterina V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru
Keywords: silent film, German expressionism, nature image, novel plot, science fiction, mechanism, energy wars, Metropolis, Emil Jannings.

Salnikova Ekaterina V.

Algol. Tragedy of Power (1920) as Futuristic Peplum and the “Rehearsal” of *Metropolis*

The article is devoted to the recently found and restored film *Algol. The Tragedy of Power* (1920) by Hans Werckmeister, combining an adventurous beginning, fantasy, career history and family history. This is one of the earliest stories predicting the processes of globalization. The author examines the visual originality of the picture, which includes both expressionist scenes and out-of-style fragments, dwells in detail on some camera solutions. Analyzes the plot of the film, combining science and unscientific fiction with references to the series of novels (*Rougon-Maccara* by Zola, *The Forsyte Saga* by Galsworthy, *Buddenbrooks* by Thomas Mann) and the myth of Faust. Along with the development of the image of the modern urban environment and the civilization of the future, the images of nature play an important role: nature, included in the technogenic civilization, and self-sufficient nature, which helps the rural working people to survive. The image of the main character, Robert Hern, performed by the outstanding German actor Emil Jannings, is examined in detail. The author reflects on the paradoxical connection between the fantastic world of the film and some motives of Peplum.

Фильм «Алгол. Трагедия власти» (*Algol. Tragödie der Macht,* 1920) Ханса Веркмайстера (Hans Werckmeister) вышел в тот же год, что и «Кабинет доктора Калигари», словно нарочно для того, чтобы подтвердить мощный формосодержательный диапазон немецкого кино. Картина долгое время считалась не сохранившейся. Она была вновь обнаружена, реставрирована и стала доступна для аудитории сравнительно недавно, в 2010 году. Цель данной статьи — представить этот малоизвестный и почти не изученный фильм в его визуально-сюжетной целостности и своеобразии.

Хотя художником фильма был Вальтер Рейман (Walter Reimann), работавший и над созданием «Кабинета доктора Калигари», «Алгол…» не так визуально единообразен, как прославленный фильм Роберта Вине [3], не столь блистательно ритмичен, как «С утра до полуночи» (1920) Карлхайнца Мартина или «Улица» (1923) Карла Грюне. Однако, быть может, именно эклектика визуальной формы и то, что кажется недоработками, неудачами в формировании нарратива, обусловливает значимость «Алгола…» как прощания с эстетикой раннего периода фантастического кино и подготовки важных визуальных мотивов и сюжетных моделей более позднего кино различных жанров и степени серьезности.

Кое-что в «Алголе…» еще отсылает к Мельесу с его рукотворным, предметным космосом [4]. Таковы в фильме 1920 года вид вращающейся Земли, опоясанной некими проводами или проволокой, вид инфернального инопланетянина в полупрозрачной мантии, похожей на крылья летучей мыши. Он будет выходить на поверхность некоего космического тела, решенного как геометрически организованная (в недалеком прошлом — сценическая) пустота. В этом он явный наследник Мефистофеля Мельеса и его трюков. .

Но в остальном «Алгол…» почти не театрален, в отличие от наиболее удачных экспрессионистских фильмов начала 1920-х. «Алгол…» устремлен к концу десятилетия и далее — это своего рода репетиция «Метрополиса», а также целого конгломерата актуальных конфликтных ситуаций и визуальных решений, которые будут варьироваться и много позже, притом не только в западноевропейском кинематографе. Как писали авторы коллективного труда о жанре хоррора, «Алгол…» являет пример такого рода сюжетов, которые окажутся востребованы в середине XX века [10, p. 6].

Илл. 1. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

В отличие от «Кабинета доктора Калигари», «Улицы» и «Метрополиса», у Ханса Веркмайстера не показан город как непрерывная городская среда во внутрикадровом пространстве. В этом «Алгол» ближе более раннему принципу иллюзии города в кадре, когда этот эффект достигается посредством смены городских локаций. Однако есть в «Алголе» тема цивилизации и городского начала в их противопоставлении сельскому началу и сельскому типу деятельности. И в этом смысле *городское начало* присутствует и работает как существенный образ, центр подразумеваемого дискуссионного поля. Более того — в фильме создан набор дискретных образов города будущего, по которым можно «реконструировать» подразумеваемые, хотя и не воплощенные в экранной материи абрисы доселе невиданной урбанистической громады.

Вертикальные векторы, столь запоминающиеся в «Метрополисе» и позже превращенные в устойчивый миф города будущего (в кино он чаще всего растет ввысь или вниз), здесь уже играют важную роль. Собственно, они во многом и задают образ урбанистической среды, поскольку многие (хотя и не все) элементы «этажности» связаны имен-

Илл. 2. На подступах к главному Механизму. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

но с промышленной городской цивилизацией. Низ в «Алголе…» — это темное и тесное пространство шахты, куда спускаются на лифте. (Сам спуск не показан, в кадре лишь обозначено движение вниз после того, как закрывают лифт. Фриц Ланг потом сделает конструкцию лифтов и автоматизированную пластику изможденных рабочих своего рода высоким драматическим аттракционом «Метрополиса».) Либо — более глубокие недра Земли и вид инфернального инопланетянина, буквально проникающего сквозь толщи угольных пород внутрь шахты.

Верх же связан не только с образами астрономов, наблюдающих активность особенной звезды Алгол, не только с видом нашей планеты, показанной «из космоса», но и с образами вертикально организованных интерьеров, высоко вздымающихся многоярусных лестниц, а также с регулярно возникающими ракурсами съемки сверху, о чем подробнее мы скажем позже. .

Иными словами, фильм задает дуальность вертикального вектора, два его измерения. Одно связано всецело с посюсторонней урбанистической средой, с реалиями промышленной цивилизации и социального неравенства. Второе — помещает земной мир в контекст законов космоса, потусторонней магии, всего того, что превышает меру человеческого и земного. Тем самым косвенно фильм исходит из вопроса о том, что являет собой происходящее в одной стране не только в рамках бытия всего человеческого сообщества, но и перед лицом Вселенной.

После пролога, в котором мы видим подзорную трубу, устремленную в темные небеса, и астрономов в длиннополых балахонах, начинается основное действие. В фантастическом мире будущего пока актуальны шахты. Показаны рабочие, занятые тяжелым трудом, а чуть позже — обнаженный до пояса шахтер Роберт Херн (Эмиль Яннингс), энергично орудующий молотом под землей. Рядом с героем — его подруга, Мария (Ханна Ральф). Если в «Метрополисе» перед нами сугубо урбанистическая среда, машинные цеха в качестве нижнего этажа цивилизации, то в «Алголе» — весьма колоритные шахты, недра земли с их бугристой сумрачной фактурой. Здесь еще необходима тяжелая, но простая и ясная работа по добыче энергетического ресурса. Промышленная зона пока тесно связана с природной материей. Это своего рода перепутье цивилизации — природные недра нужны ей прагматически, для обеспечения топливом заводов и фабрик. Но все еще нужны, с ними все еще есть повседневное сообщение.

Средние планы покажут некие очертания, предположительно, преддверия шахт, где снуют рабочие, толкают или тянут тяжелые вагонетки, груженые углем. Эти планы чисто мизансценически отсылают к знаменитому «Выходу рабочих с фабрики» братьев Люмьер. Но если там — нейтральная обыденная сцена вне каких-либо заходов на дискуссионное поле эпохи, то в «Алголе…» сначала — это проза и поэзия рабочего класса, трудовой жизни. Позже — выход из подчинения в предчувствии закрытия шахты и потери заработка. Это выход, окрашенный возмущением и отчаянием.

Общий план промышленной зоны тоже возникает в фильме — угрожающе высятся дымящие черные трубы и прямоугольные абрисы промышленных сооружений. Это своего рода визитная карточка цивилизации. Но навсегда ли?

Надо сказать, внутренность шахты, как и подступы к ней, производят впечатление натуралистического пространства. Общий план заводов и фабрик — напротив, из разряда «черно-черной» графики, устрашающей картинки, еще не вполне обретшей реальный объем.

Илл. 3. Досуг Реджинальда (Эрнст Хоффман), сына энергетического магната. В роли танцовщика — Себастьян Дростэ. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

Эпизоды в шахте, кадры вспахиваемого поля, кадры жилых интерьеров и парков, экстерьеров зданий городского и сельского типа, гигантские цеха по производству оборудования нового типа, главный зал работы загадочного Механизма, наконец, пустынный геометризм инопланетного ландшафта, — все это как бы из разных фильмов. Некоторые эпизоды смотрятся как ожившие экспрессионистские картины, это прежде всего относится к интерьерам корпорации Херна и залу, где находится главный Механизм. «Идеи футуристического дизайна» [9, p. 191] в «Алголе…» применяются не ко всему пространству цивилизации, но лишь к миру власти и денег..

Есть эпизоды стилистически нейтральные или снятые скорее с отсылками к стилю модерн и эпохе fin de siècle (сцены с сыном главного героя, Реджинальдом, и его возлюбленной Эллой Уорд, с танцором). Однако то, как свободно и энергично монтируются разные по стилю эпизоды, как динамично и часто непредсказуемо сменяют друг друга пространства, решенные совершенно по-разному, задает

экспрессионистский ритм развертывания формы — ее конвульсии, резкие перепады, неравномерные чередования контрастов.

Режиссер словно постоянно начинает снимать новые и новые фильмы в процессе развития действия. Каждый из них остается недоснятым, прерванным, едва только заявлен. Но заявлен интересно, многообещающе. Как писал критик после выхода фильма, «хотелось бы несколько большего единообразия, но, надо признаться, фильм производит сильное впечатление»[(1)]. Можно, конечно, акцентировать художественное несовершенство картины, как и делают некоторые исследователи [8, p. 79]. А можно мотивировать это несовершенство слишком энергичным развитием большой экранной формы, существенно опережающей свое время. Экспрессионизм в кино вообще во многих случаях лишен стилистической чистоты, но, что показательно, отмечая это и обозначая очень малое число фильмов, которые можно считать действительно экспрессионистическими, авторы книги о немецком экспрессионизме называют в их ряду и «Алгол…» [6, p. 321].

На наш взгляд, в принципе режиссуры здесь есть то, что роднит его визуальную материю с коллажем или с артхаусным сериалом, в котором каждая серия (а здесь — эпизод как ее эмбрион) имеет право на решение в своем ключе, не похожем на остальные (например, таким в наши дни является британский сериал «Черное зеркало»). Нарратив в «Алголе…» тоже рваный, с большими лакунами. Однако на сегодняшний день нелинейная нарративность, провалы в событийном ряду, отказ от «разжевывания» зрителям логики событий уже признаны вполне допустимыми и даже эффективными. С помощью такого паттерна повествования создается иллюзия стихийности развития событий, вне прямого доминирования авторской воли и законов «хорошо сделанной пьесы». Внимание невольно концентрируется не на проблемах совершенства формы, а на экзистенциальных вопросах, рождающихся в процессе развития событий. «„Экзистенциальный фермент“ может осознанно взращиваться в произведении, привноситься в него, но может возникать и спонтанно, порой исключительно за счет пластической метафорики», полагает С.С. Ступин [5, с. 50].

(1) Algol // Der Kinematograph, Nr. 713, 12/09/1920. URL: https://www.filmportal.de/node/1057/material/604480 (дата обращения 10.02.2021).

Именно спонтанное появление «экзистенциального фермента» характерно для фильма Ханса Веркмайстера. Так что «Алгол…» нашелся вовремя, как раз в ту эпоху, киноискусство которой невольно с ним корреспондирует.

Провалы в повествовании, пунктирное обозначение некоторых линий, свойственные сценарию Ханса Бреннерта (Hans Brennert) и Фриделя Кёне (Fridel Köhne), косвенным образом добавляют ощущения «мегаполисности» или «агломерированности» жизненного пространства, показанного в фильме. Цивилизация, расстояния, масштабы охватываемых территорий и человеческих масс словно слишком велики, чтобы полностью, легко вмещаться в размеры двухчасового фильма. Рваный монтаж как будто неизбежен. Внутренне «Алгол…» тяготеет к эстетике горизонтального сериала, в нем задана мощная романная сюжетика.

Между событиями первого и второго временного периода, отображаемого в «Алголе», проходит один год, а между вторым и третьим периодом — целых 20 лет. События последнего периода охватывают шесть-восемь лет, судя по некоторым обозначениям времени в титровых репликах персонажей и авторских комментариях. То есть в целом охвачено около тридцати лет — практически «вся сознательная жизнь» основных действующих лиц. И целых три экономические эпохи.

В начале фильма мы попадаем в эпоху традиционного топлива.

Но в шахте появляется инопланетянин по имени Алгол (Йон Готтоут), который знакомится с Робертом Херном, а позже — передаст ему загадочную инопланетную машину с вращающимся колесом, чтобы с помощью этой машины Роберт мог владеть неистощимым энергетическим ресурсом. Инопланетянин подается в титрах как своего рода дьявольская фигура. Сам он, маленький, тщедушный, с глазками-буравчиками, в облегающем трико, наследует фигуре беса, черта, притом решенной отнюдь не в высоком стиле. Алгол действует вполне традиционно, как искуситель мужчины, ощущающего неудовлетворенность своими возможностями в настоящем.

Из шахты Роберт ведет инопланетянина домой к своей подруге Марии (Ханна Ральф), чтобы поселить его там в мансарде как постояльца. Жилище Марии представляет скромную двухэтажную квартиру. Внизу — обычная комната с самой простой мебелью. Стол, занавески с оборочками на небольшом окне. Комната располагается

в вытянутом здании с грубыми примитивными очертаниями, с узкими и высокими дверными проемами, задающими вертикальное членение всего фасада[2]. В промышленной цивилизации фильма это явно многоквартирный или многокомнатный дом для бедных, для рабочего люда. И когда в титрах появляется фраза Марии о том, что «дом» достался ей в наследство от родителей, это следует понимать скорее как «жилплощадь» в многоквартирном здании.

Вскоре мы увидим совершенно другой интерьер, светлый, просторный, с изящной мебелью. Таков офис Леоноры Ниссен (Гертруда Велкер), вступающей во владение шахтами, которые передает ей отец в день ее совершеннолетия. Леонора — миловидная, женственная, стоит с большим букетом и принимает поздравления от толпы дружелюбных служащих и деловых людей. Как Мария в «Метрополисе», Леонора собирается спуститься в шахты, но скорее для знакомства со своими владениями, сама будучи плоть от плоти общественной элиты. Результатом этого вояжа окажется ее знакомство с Херном и ощущение конфликтного напряжения между богатыми и бедными, хозяевами и наемными рабочими. После экскурсии под землю Леонора Ниссен решает устроить праздник для всех, куда смогут прийти и насладиться светом, воздухом, развлечениями, красотой жизненной среды те самые рабочие, что проводят столько времени внизу, во тьме.

Хотя все характеры в фильме обозначены весьма бегло и полуслучайно, в образе Леоноры сразу задано чувство вины, угрызений совести. По ее действиям видно, что она чувствует несправедливость распределения радостей и тягот жизни. В Роберте, в его размашистых движениях и довольно суровом выражении лица невольно задана тема личной силы и независимости героя. Он привык принимать решения и ни от кого не зависеть. Когда Мария утешает его, говоря о том, что скоро они поднимутся на поверхность (имея в виду конец рабочей смены), Роберт мрачно отвечает, что на поверхность они не поднимутся никогда, явно делая акцент на переносном смысле. Героя не удовлетворяет его социальное положение.

(2) Очень похожий дом появлялся в знаменитом британском фильме «Спасена Ровером» (Rescued by Rover, 1905) как вполне реальные трущобы.

Домой к Марии, когда они там обедают втроем с Алголом, приходит друг детства Марии и Роберта, Петер Хелл (Ханс Адальберт Шлеттов). Он и приносит приглашение на праздник к владелице шахт. Но при этом сообщает, что сам он на этот праздник не пойдет, а отправится путешествовать. Мария выйдет его провожать, и по ее поведению будет видно, что Питер ей не безразличен. Питер решает проблемы жизни «экстенсивными методами», а не открытой борьбой. Если ему не нравится жить в стране, он из нее просто переезжает туда, где жизнь ему по нраву. Но и в его поведении, тем самым, тоже дает о себе знать неприятие того образа жизни, который уготован простому люду здесь, в стране промышленных корпораций.

Итак, оставшаяся троица идет на праздник.

Пространство нарядных лужаек с угощениями, духовым оркестром, танцующими парами и развлекающейся детворой становится поиском возможных примирений представителей различных социальных слоев и даже космических сфер. Леонора налаживает контакт с Робертом, а инопланетянин пытается сблизиться с Марией. Но Мария отшатывается от Алгола, пока Роберт кружится с Леонорой, которая с изящными реверансами сама пригласила его на танец. Хотя Херн запальчиво объясняет Леоноре, что не будет использовать ее руку для того, чтобы забраться на социальный верх, все-таки очевидно, что между ними отношения завязываются. Роберт уже находится в диалоге с ней.

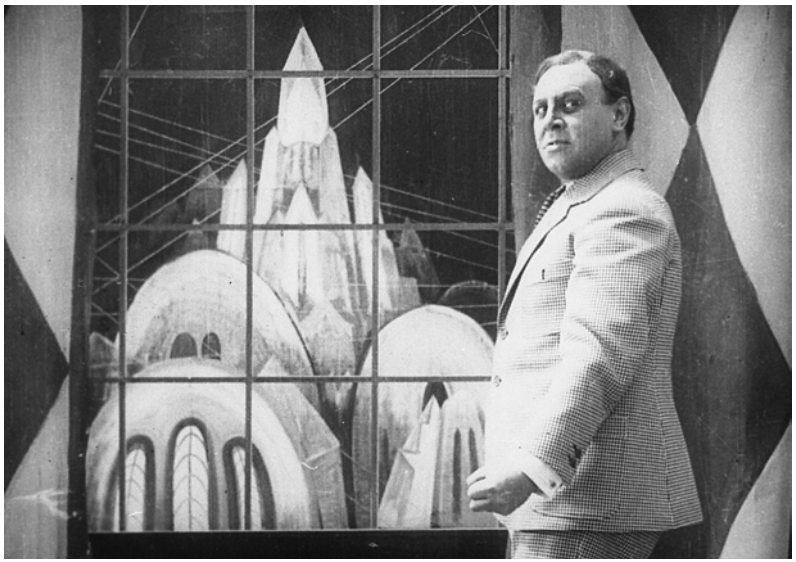
Вся дальнейшая их история варьирует будущую тему «Метрополиса» — возможности союза между социальным верхом и низом, между правящим классом и рабочей силой. Однако где тут верх, а где низ, где тот, кто протягивает руку помощи, и где тот, кому эта помощь нужна? Сюжет сделает неожиданные зигзаги, показав всю относительность социальной стабильности. Если «Метрополис» будет исходить лишь из того, что у служащих всегда есть возможность оказаться уволенными, разжалованными, безработными, а позициям богатых ничто не угрожает, в «Алголе…» нарисована более динамичная общественно-экономическая ситуация: грядут глобальные потрясения.

После праздника, на котором Мария плохо себя почувствовала (как считает Роберт, заставший свою подругу в смятении после притязаний Алгола), они, снова втроем, приходят к ней домой. Когда Роберт поднимается в комнату, где поселился Алгол, он застает своего нового

Илл. 4. Механизм переработки энергии звезды в электричество. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

приятеля за чтением неких манускриптов. Они гласят о магической мощи энергии, излучаемой звездой Алгол. Инопланетянин показывает Роберту машину и зовет его выйти из дома, посмотреть на звездное небо. Судя по их прямым перемещениям со второго этажа, они оказываются где-то на крыше дома и наблюдают судьбоносную звезду. С помощью некоего приспособления вроде антенны Алгол улавливает космические флюиды. По возвращении в комнату оказывается, что загадочная машина работает, вращаются ее колеса. Машина невелика, легко умещается на столе или на полке шкафа. Однако она может бесконечно улавливать и перерабатывать энергию звезды. Теперь это удивительное орудие принадлежит Роберту..

Инопланетянин же удаляется в свои далекие миры и оттуда провозглашает, что прошел год. Надо сказать, монтаж вида инопланетянина в некоей космической дали и разбогатевшего Роберта Керна — это весьма удачная находка, косвенно позволяющая ощутить космический простор. Получается, что расстояние, которое преодолевал Алгол для того, чтобы появиться на поверхности иной планеты или звезды,



Илл. 5. Роберт Херн (Эмиль Яннингс) в своем кабинете. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

Илл. 6. В рабочем кабинете главного управляющего городом. Кадр из фильма «Метрополис», 1927

потребовало примерно года перемещения в космическом пространстве. За это время Роберт Херн основал энергетическую компанию.

Теперь Херн, в светлом костюме и при галстуке, сидит в личном гигантском кабинете, более похожем на бальный зал. На его письменном столе красуется фигурка бегущего тигра — каковым, по сути, и является сам Херн. Он пишет письмо Марии, сообщая о своем успехе и о том, что готов забрать ее в эту новую жизнь. Роберт подходит к стене, украшенной рисунком в виде огромных вертикально расположенных ромбов, и дергает за шнур. Оказывается, часть стены переходит в занавес с тем же рисунком. Занавес распахивается, и Херн, поднявшись на две пологие ступени, смотрит в большое открывшееся окно, за которым виднеется фантастическое сооружение, некие (нарисованные) небоскребы кристаллической и «обтекаемой» формы. Аналогичная мизансцена с окном, только горизонтальным, но тоже за занавесом, открывающим вид на урбанистическую громаду города, будет повторена в «Метрополисе», несомненно, с большим техническим совершенством. Но первенство в ней, тоже несомненно, принадлежит «Алголу…». Волевым жестом Роберт дает понять, что вскоре станет хозяином не только своей корпорации, но и страны, а потом и мира…

Тем временем почтальон или служащий компании Херна приносит записку домой к Марии, в тот момент наспех перекусывающей. Она читает ее, переживает смятение и пишет в ответ, что не может разделить с Робертом его успех, поскольку считает его машину ужасной, а за Херна ей попросту страшно.

Из всего этого следует, что Роберт и Мария не поженились. Хотя после праздника, вернувшись к себе домой, Мария выражала Роберту беспокойство за их общее будущее, а Роберт в ответ, успокаивая ее и подтверждая свои чувства, горячо целовал свою подругу. Фильм совершенно не намерен погружать зрителя в личные взаимоотношения героев. Автор словно не позволяет себе проникать в приватный мир больше, чем сторонний наблюдатель, присутствующий в публичном пространстве жизни персонажей. Однако тот пунктир, который складывается, интересен своим уважительным и совершенно не мелодраматическим отношением к личной жизни героев. Ни единым кадром режиссер не осуждает Роберта за то, что он отдалился от Марии. И в Роберте нет ничего, что было характерно для героев

экспрессионистских фильмов данного периода, о чем на примере «Улицы» рассуждает Ричард Мёрфи, определяя состояние героя Карла Грюне как «внутренняя мужская субъектность в кризисе» [13, p. 91]. У Роберта нет никакого кризиса, ни внутреннего, ни внешнего, и быть может, в этом его главная проблема — ему все по плечу, и в конечном итоге ему никто не нужен, только собственная сила.

Мария (Ханна Ральф в тот период — жена Эмиля Яннингса) ничем не выказывает своей брошенности, одиночества и обиды. Фильм не стремится пробудить в зрителях жалость к героине. Она обрисована как сильная независимая женщина, для которой самое главное отнюдь не сугубо приватное счастье, а скорее сохраненная самоидентичность. Она — человек труда. И то, что можно получить в жизни не трудовыми усилиями, а иначе, расценивается ею как нечто глубоко неправедное, даже греховное и пугающее. В отличие от «Метрополиса», в «Алголе…» нет столь очевидных отсылок к христианским реалиям, христианским архетипам — кроме определения инопланетянина как разновидности дьявола, о чем говорит авторское начало в титрах, и героиня, Мария. Но тогда должен быть хоть какой-то намек на светлое, божественное начало, «тему Христа»..

В комнате у Марии занавески так прикрывают боковые очертания оконной рамы, что мы видим только ее центральное перекрестье. Довольно широкие темные доски, на фоне которых происходит общение героев, смотрятся как узнаваемый, вертикальный абрис христианского креста. Существенно то, что наличие этой завуалированной метафоры никак не подчеркивается. Возможно, авторы фильма даже и не воспринимали очертания фрагмента оконной рамы как символ присутствия христианской этики в доме героини. Но объективная визуальная форма живет своей жизнью, и, согласно ей, первый этаж дома Марии — это пространство, где принято жить по христианской этике, точнее даже, по протестантской.

Тем драматичнее то, что второй этаж той же квартиры становится обиталищем разновидности дьявола и его нечестивых средств обогащения, упраздняющих необходимость трудиться в поте лица. Так что фильм весьма последовательно подводит зрителя к пониманию того, что сохранявшаяся неопределенность в отношениях Марии и Роберта носила глубокий мировоззренческий характер. Чисто приватных отношений между людьми, живущими в сложном обще-

Илл. 7. В доме у Марии Обал. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

стве, не бывает (в этом сюжет представляется вполне марксистски ориентированным).

…Учтивый служащий приносит Роберту записку от Марии. Прочтя, Роберт роняет голову на стол и, по всей видимости, очень болезненно переживает — даже не разрыв, но откровенную фиксацию Марией невозможности их союза.

А жизнь идет дальше. Компания Херна теперь поглощает все остальные предприятия, ставя деловые круги перед фактом тотальной монополизации энергетики. Мы видим огромные залы со стенами, уходящими ввысь, где собираются и взволнованно обсуждают свои проблемы деловые мужи во фраках, белоснежных манишках и жилетах. Мы видим фондовые биржи, где царит паника, все пространство запружено мужчинами в цилиндрах и фраках, летают в воздухе некие бумаги. (Вполне вероятно, эта сцена навеяла Фрицу Лангу аналогичную в фильме «Доктор Мабузе — игрок», 1922.) Сотрудники биржи с помощью жестов отображают динамику ценных бумаг. Царит нервозная деловая активность.

Не успел Роберт потерять Марию, как возникает сложная ситуация на шахтах Леоноры. Рабочие читают новости о том, что добыча угля скоро сделается совершенно не нужной и они не будут больше спускаться под землю. Поначалу рабочие радуются. Но тут сквозь

стену материализуется Алгол, объясняющий им, что это означает потерю работы и голод. Рабочие выходят из промышленной зоны и направляются с бунтарскими настроениями к конторе предприятия Леоноры Ниссен. Тем самым Алгол не просто дарит чудо-машину, но играет то на одной стороне, то на другой, по всей видимости, ставя целью разрушение стабильности и хоть сколько-нибудь приемлемого общественного равновесия.

Много позже Алгол появится в фойе роскошного отеля как скрипач оркестрика, мимо которого будет фланировать сын Роберта, Реджинальд (Эрнст Хофманн) со своей алчной возлюбленной Эллой Уорд (Эрна Морена). Она-то как раз в отличие от Херна мечтает с помощью брака с наследником энергетической монополии оказаться хозяйкой всего мира. Алгол буквально наигрывает ей свои дьявольские мелодии, и Элла Уорд запрокидывает голову почти в сладком экстазе, вслушиваясь в «звуки ада». Так что Алгол сопровождает и лично наблюдает за развитием тех драматических ситуаций, которые он сам же и спровоцировал. А Элла Уорд на какое-то мгновение может показаться его «медиумом». Эрна Морена — одна из самых красивых актрис своего времени. По отношению к Реджинальду ее героиня выступает как змей-искуситель — в оболочке, неотразимой для избалованного молодого человека. Отсылки к христианским мотивам синтезируются с научно-фантастической атмосферой злого опыта, многолетнего эксперимента над человечеством, который предпринимают представители потустороннего мира. (В этом образ Алгола выходит за пределы мефистофелевской темы, ведь традиционный бес не ставил себе целью разрушения покоя всего общества, всего человечества, он отвоевывал право Сатаны на душу одного-единственного человека.)

…Леонора понимает, что шахты придется закрывать. Прорвавшиеся в ее офис рабочие возмущенно встречают эту новую реальность. И Леонора простирает к толпе руки, как будет в «Метрополисе» то же самое делать настоящая, добродетельная Мария. Но у героини Фрица Ланга это жест единения, сострадания, любви. У Леоноры прежде всего — жест бессилия, отчаяния и вины. Она готова отдать бунтующим рабочим все и протягивает им шкатулку с какими-то ценностями, которых явно недостаточно для компенсации потери заработка…

И тут в ее жизни вновь появляется Роберт Херн, спешно севший в роскошный автомобиль и примчавшийся, лишь только получил

Илл. 8. Леонора Ниссен (Гертруда Велкер). Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

Илл. 9. Мария (Бригитта Хёльм). Кадр из фильма «Метрополис», 1927

весть о волнениях на ее шахтах. Он протягивает Леоноре руку помощи, успокаивает ее и возвращает ей душевное равновесие, явно подразумевая универсальный, брачно-финансовый союз.

Надо сказать, все эти перипетии совершенно уводят в сторону от традиционной мелодрамы с покинутыми женщинами и деспотичными/вероломными мужчинами или от мелодрамы о сильной демони-

ческой героине, femme fatale, и неврастеничных мужчинах. Развитие отношений дано беглыми «наездами», визуальными обмолвками, но в материи фильма прослеживаются далеко не сентиментальные паттерны личных проявлений героев. Так, при наличии двух женщин, отсутствует собственно любовный треугольник. Роберт не бросает Марию и не изменяет ей. Впоследствии вернется из странствий Петер Хелл и обрадуется, что застал Марию «свободной», по-прежнему работающей в шахте. Событий в фильме очень много, необходимо «сжатие» реакций героев на происходящее. Но нам показано отнюдь не то, как Мария судорожно цепляется за новую возможность брака (в отличие от Леоноры, которая откровенно рада спасению бывшим шахтером). Получив предложение Петера, Мария просит времени на раздумье. И лишь много позже из новых эпизодов станет очевидно, что она уехала вместе с Петером в сельскохозяйственную страну, с жизнью и работой на земле.

Но сначала будет выразительно снятая сцена волнений шахтеров (операторы фильма Аксель Грааткьер и Герман Кихельдорф)[3]. Одетая в тот же самый жакет в крупную клетку, в каком была и в сценах, показывавших ее год назад (это замечательно реалистично характеризует ее скромный достаток), Мария находится в толпе, вместе с рабочими. Но оказывается очень близко к машине, на которой приехал Роберт. Однако он не видит свою бывшую подругу. Одетый с иголочки, только что произносивший речь на собрании деловых кругов, теперь он уверенно пробирается через толпу. А Мария остается в этой толпе, не делая никаких попыток напомнить о себе человеку, с которым еще недавно они обедали за одним столом и который запросто распоряжался поселением нового приятеля дома у Марии (только этим, собственно говоря, фильм и обозначал близость отношений Роберта и Марии до их поцелуя после праздника). А теперь — Роберт «говорит с народом» и пользуется большим успехом. Мария снята в ракурсе сверху, что подчеркивает ее положение внизу социальной пирамиды. Фактически для Роберта ее больше нет, она — рядовая социальная единица, которую он может осчастливить вместе с множеством других таких

(3) Аксель Грааткьер (Axel Graatkjær) начинал как датский оператор, работал на студии «Нордиск», но затем перебрался в Германию, будучи к тому времени уже известным профессионалом. Герман Кихельдорф (Hermann Kircheldorff).

же работяг. Мария смотрит на Роберта с горьким осуждением, не как на мужчину, с которым только что окончательно рассталась, а как на мировоззренческого оппонента, глубоко заблуждающегося и упорствующего в своих ошибках. Роберт, произносящий речь с балкона офиса предприятия Леоноры Ниссен, снят снизу, что подчеркивает его социальное возвышение и торжество.

Фильм далек от стремления радикально дискредитировать Роберта Херна. Будучи главой новой могущественной компании, он обещает разделить половину прибыли между жителями своей страны, и все воспринимают это известие с восторгом. Толпа ликует. Начинается эпоха биофабрик Роберта Херна.

Проходит 20 лет.

Из дальнейшего действия следует, что Роберт и Леонора в свое время вступили в брак. У них взрослые сын и дочь. Однако никакого классового союза все равно не происходит, гармонизации отношений элиты общества и пролетариата не наступает. Роберт давно перестал быть частью пролетариата. Да и речь идет уже не об одной стране, а о сопредельных государствах, обо всей планете. Внутри правящего класса начинаются экономические войны. Компания Херна поглощает все остальные предприятия, ставя деловые круги планеты перед фактом тотальной монополизации энергетики. В развитии этой линии «Алгол…» гораздо драматичнее и, если угодно, реалистичнее «Метрополиса». Фильм заряжен стремлением к показу развития социального конфликта, его слияния с семейными конфликтами и, в конечном счете, его непреодолимости. В этом сюжет «Алгола…» опирается на романы и даже циклы романов, такие как «Ругон-Маккары…» (1871–1893) Эмиля Золя, «Сагу о Форсайтах» (1906-1921) Джона Голсуорси[4], «Будденброки. История гибели одного семейства» (1900) Томаса Манна. Однако фантастическая составляющая и попытка показа трансформаций процессов работы экономики весьма новы и смелы.

С помощью вкрапления в ткань повествования газетных страниц и телеграмм с почтовыми метками рождается атмосфера обширной

(4) Из всех произведений цикла Голсуорси, включающего также рассказы, все-таки «Алгол…» наиболее созвучен некоторым темам романа «Собственник» (1906).

медиасреды, напряженно живущей новостями, которые связаны с энергетической промышленностью нового поколения.

Глобализированный мир больших возможностей, больших игр и еще более масштабных рисков воплощается в «Алголе…» как мегаполисная атмосфера, как фрагменты визуальных композиций, ассоциирующихся с урбанистическим началом, миром бизнеса, финансовых потоков, роскоши, больших человеческих масс не только трудового народа, но и правящей элиты и среднего класса. И те и другие образуют толпы.

Один из лейтмотивов фильма — гигантская лестница, на ступенях которой происходит чествование Роберта Херна. Стоят наряженные в белое девушки, явно рядовые медийные профессионалки этого социального шоу. Занимают свои позиции деловые мужчины. На вершине лестницы произносит очередную речь Роберт. У подножия лестницы ждут роскошные открытые автомобили. В одном из них сидят члены семьи Херн, Леонора и ее дети, Магда и Реджинальд. Они сняты так, как могли бы снимать VIP-персон журналисты светской и деловой хроники — на общих планах, с некоторого возвышения (снова подразумеваемые ступеньки), что делает вид вечных «ньюсмейкеров», блистательных Хернов, еще более эффектным. Реджинальд выходит и поднимается по лестнице к отцу, а тот спускается к нему и одобрительно похлопывает по плечу, словно позирует для невидимых фотографов и демонстрирует единство династии.

Всю эту вакханалию социального триумфаторства наблюдает из другого автомобиля прекрасная незнакомка Элла Уорд, которая сыграет свою роль позже… Данный эпизод интересен еще и тем, что действительно похож на документальную хронику общественно резонансных событий. Эстетически здесь «Алгол…» не только апеллирует к жанру светской кинохроники, но и разворачивается в сторону будущего новостного телевидения, светских репортажей, жанра съемок чужой «сладкой жизни», недоступной для большинства по ту и эту сторону кадра, а потому ценной в качестве пищи для воображения, мечтаний или критического самоопределения зрителей..

Другим косвенным обозначением эпохи урбанистических агломераций становятся эпизоды с участием «цивилизованной природы», раскидистых регулярных парков, выступающих признаками роскоши правящей элиты. В начале фильма на празднике Леоноры шло все-

Илл. 10. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

общее гуляние на парковых лужайках. Мраморные путти в центре фонтана словно случайно попадали в поле зрения камеры, срезанные левой границей кадра. Эта скульптурная композиция задавала тему традиций парковой эстетики, в которых читалось прошлое реальной Европы, ее барочно-классицистские абрисы, в свою очередь, отсылающие к античности. От гармонии и масштабности культурного прошлого фильм протягивает нити к дизайну роскошеств «фантазийного сейчас», в котором живет элита общества. Деловые люди съезжаются на свои собрания в дорогих автомобилях, движутся по ровным парковым дорожкам вдоль идеально подстриженных кустарников округлой формы. Кажется, что слышен деликатный хруст гравия под колесами вымытых до блеска машин, оживляющих совершенство газонов.

Ряд сцен, как известно, снимался в знаменитом парке Сан-Суси в Потсдаме. В сочетании с фантастическим сюжетом классицистские каскады лестниц и ровные плоскости газонов смотрятся как воплощение вечных принципов официальной культуры правящего класса, ее желания подчинить себе все в этом мире, устранить любые непредсказуемости, иррационализм и камерную тональность общения. Подчеркнуть неограниченность своих возможностей — через избыток свободного места, безмерное «чувство меры» и «хорошего вкуса», «классичности», симметрии, чистоты, ухоженности.

Оазисы эстетизированной, окультуренной природы отгораживают мир элиты от остального общества и функциональных зон цивилизации. Идеальные зеленые лужайки служат и подтверждением общественного статуса, и отдохновением для взоров сильных мира сего, утомленных своими конфликтами. Здесь ничто не должно напоминать о реальном несовершенстве мира и о том, что все это бывает возможно либо за счет бедности и скромности быта трудящегося большинства, либо — благодаря отнюдь не природным, внеземным ресурсам.

«Алгол…» чередует картины роскошной жизненной среды и виды бедного жилья рабочих в урбанистической стране, а также картины сельскохозяйственного мира другой страны, куда переезжает Мария. Два места действия — страна Роберта Херна и страна Марии — неизбежно намечают «двухфокусный нарратив» [7, p. 56], как определил бы его Алан Рикман, отмечавший типичность противопоставления города и сельской местности в произведениях разных исторических периодов, будь то ренессансная пастораль, «просветительская утопия», роман эпохи романтизма или «голливудский миф» [7, p. 121]. Оригинальность сюжета «Алгола…» в том, что внутри этой традиционной дихотомии выстроен еще и визуальный конфликт образов природы, «разных» по виду, статусу и функциям. Одна природа включена в техногенную цивилизацию и служит богатству и власти. Другая — помогает жить бедному люду и является единственной средой обитания, в которую вписан деревенский дом Марии и Петера.

В сельском мире — естественный густой кустарник, поля, лошади и плуг, ручной труд, примитивные орудия. Нет никаких признаков попытки идеализировать этот мир, придать ему черты пасторали. Он хорош именно своей натуральной простотой и необходимостью труда людей, выращивающих «фрукты и зерно» для своего пропитания. Нравственные симпатии режиссера явно на стороне Марии, Петера и, в дальнейшем, его сына, которого тоже будут звать Петер Хелл.

Завуалированная ирония судьбы заключается в том, что Петер встречает Магду впервые именно в роскошной среде «вечного» классицистского парка, куда он попадает сразу из своего мира сельского хозяйства. Девушка идет по огромной белой лестнице с двумя белоснежными большими собаками, общается с ними. В отдалении виден богатый особняк Хернов. Петер смотрит на Магду через прихотливый узор чугунной решетки, а затем перелезает через правильный

Илл. 11. Дочь Роберта Херна, Магда (Кэт Хаак), на прогулке. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

кустарник, как бы не замечая красот парка. Здесь — не его природа и вообще не настоящая природа, не его мир.

Но и промышленность нового поколения, пришедшая на смену ручному труду в шахтах, — тоже чужда Петеру, Марии и всем нормальным трудящимся, как считает фильм. Сын Марии приехал к Херну, чтобы просить у того отмены той новой тяжкой «повинности», каковой стала работа на биофабриках для оплаты электроэнергии, которую поставляет всему миру и стране Петера корпорация Херна. Петер только что получил травму руки, работая на станках, что было показано эпизодами ранее.

Появляется в фильме и панорама гигантских цехов, где производится необходимая Херну продукция. Люди снуют среди неких машин, труд механизирован, однако, как гласит титр, он не стал легче, рабочие вкалывают по 15 часов в сутки. На место старой экономики пришла новая, но эксплуатация рабочего населения не отменилась, а напротив, усилилась, вопреки заверениям Роберта о том, что работать больше вообще никому не придется.

Собственно, когда его деятельность только начиналась, речь шла об одной стране. И ее населению он обещал процветание без трудовых затрат. Судя по ликованию толпы спустя двадцать лет после первых обещаний Херна, он их в целом выполнил. Но далее корпорация

Херна разрасталась, в сферу ее влияния попадали все новые и новые страны — и их населению уже никто не обещал процветания. Речь стала идти о массовых работах для биофабрик Херна, для оплаты поставляемой электрической энергии. Тем самым Херн построил экономическую гегемонию родной страны, поставив остальной мир в заведомо невыгодную позицию просителя и наемного рабочего. В фильме довольно внятно очерчен этот прообраз глобальной экономики будущего.

Петеру и Роберту не удается ни о чем договориться, и Петер грозит разрушить машины, которые дают электричество. Магда то молит отца помочь Хеллу, то уговаривает Петера не разрушать чудо-машины. В результате, не имея возможности изменить позицию отца, она выбирает сторону Петера. На фоне парковых антикизированных скульптур Петер и Магда обнимаются, и становится ясно, что девушка не зайдет больше домой. Оказывается, что выросшая в роскоши дочь Херна далеко не всецело дорожит возможностями, полученными благодаря отцу, и склоняется к мировоззрению Марии. Между вписанной в цивилизацию природой элиты и самоценной природой для простых рабочих людей Магда выбирает второе.

Будущее в «Алголе…» отображает двойственность общественных трансформаций. В них сразу дают о себе знать процессы прогресса и регресса, модернизации и архаизации. Мария, Петер Хелл, их сын и впоследствии Магда движутся от промышленной цивилизации в мир сельскохозяйственной экономики. Борьба против биофабрик с их станками похожа на борьбу луддитов против машин в эпоху промышленного переворота. В стране, где царит Херн, напротив, промышленность, вроде бы, движется вперед, к более высоким технологиям, и задает тенденцию глобализации экономики. Но сама общественная структура и нравы при этом делают шаг назад в феодализм — и прежде чем сын Марии, отказавшись переодеваться во фрак и оставшись в рабочей куртке, выбежит к толпе элиты, стоящей перед главой мира, сам Роберт Херн займет место на высоком кресле, похожем на трон. Леонора и Магда встанут по обе стороны от кресла, подчеркивая незыблемость единоличной власти главы корпорации, для которого они сами являются членами его семьи, женщинами династии, но не партнерами. Когда Роберт Херн станет старым и больным, мы увидим его в спальне — она решена как ниша, своего рода «внутренняя сцена», отделенная от парадных залов для приемов лишь портьерами. Эпизоды болезни Херна и кадровые мизансцены в них очень похожи на аналогичные эпизоды в исторических романах и фильмах. Закат жизни Роберта Херна будет решен как предсмертное время короля или императора, представителя абсолютной монархии.

А пока находящийся в расцвете сил Роберт наведывается в основной зал выработки энергии, куда есть доступ только у него. К залу ведут долгие пустынные коридоры, украшенные черно-белым ромбическим орнаментом, придающим пространству черты лабиринта. Высоченные двери, на створках которых изображены огромные колеса, или винты, отпираются с помощью встроенного кодового устройства. Внутри, после очередной лестницы, начинается пустынный зал с вращающимися дисками некоего Механизма, между которыми расположены небольшие лестнички с перильцами. Если цеха, обслуживающие корпорацию Херна, представлены довольно убедительно, натуралистично, то этот зал похож скорее на театральную декорацию, легкую и непрочную. Она воплощает прежде всего метафору хрупкости perpetuum mobile. Но именно он, тем не менее, является сердцевиной новой цивилизации.

В «Метрополисе» в качестве метафорической преамбулы нам тоже покажут колеса, гайки, рычаги и прочие детали некоего непрерывно работающего Механизма — и он символизирует устройство города-государства, его механистичность, его тотальную ориентацию на динамику неживого, на бесперебойное функционирование. Рабочие будут до изнеможения передвигать стрелки огромных датчиков. Пока же в «Алголе…» Роберт Херн делает один-единственный жест по перемещению стрелки на похожем полукруглом табло, размышляя о своей неограниченной власти.

Герой один на один со своей тайной, перевернувшей мир, и со своим гигантским Механизмом (хотя и его настольная машина, работающая от энергии звезды, по-прежнему актуальна, стоит в шкафу, к которому Роберт никого не подпускает, даже супругу). Ввиду актуальной для Нового времени концепции Бога-механика, который завел «часовой механизм» мироздания, Роберт Херн оказывается именно в роли такого сверхчеловека, давшего импульс новому развитию всего общества. Однако, как показывает фильм, это иллюзия. Херн владеет земной экономикой, но подконтролен ли ему внеземной Механизм,

повлиявший на всю земную экономику? Когда Роберт приводит в зал Леонору, желающую наконец попасть в «святая святых» корпорации и разделить знание Херна, некий скачок энергии, некие искры и сбой в работе Механизма мгновенно убивают ее. И вот уже Херн беспомощно склоняется над трупом жены, даже не понимая, как именно произошла ее смерть.

Причины несчастья можно трактовать и как злую волю дьявольского инопланетянина или самой звезды, и как простую случайность, «аварию», без которых не обходятся сложные технологии. Данная сцена рифмуется со сценой производственной травмы Петера. Но если для него повреждение руки означало необходимость попытаться что-то изменить, сопротивляться новым технологиям как заведомо антигуманным, то Роберта Херна гибель Леоноры не остановит. Однако после утраты жены герой показан сразу сильно постаревшим и больным — монтаж двух сцен можно трактовать и как купирование значительного временного отрезка, и как потрясение Роберта, утрачивающего изрядную долю жизненных сил из-за потери Леоноры.

Но и дряхлеющий герой продолжает ценить лишь свое владение энергией Алгола. Между тем его сын рвется к власти. И не потому, что желает всерьез заняться масштабными проектами. Реджинальд влюблен в Эллу Уорд, а та ставит получение власти над корпорацией условием их брака и самой сексуальной близости. Однако вместо того чтобы уступить истеричным мольбам Реджинальда, Роберт Херн затевает следующий грандиозный проект — поворот реки ради нужд корпорации, для чего рекрутируются дееспособные мужчины страны, где живут Мария, Петер и Магда. Они приходят в ужас от нового известия. И к Роберту отправляется уже сама Мария, в надежде, что ей удастся повлиять на него и уговорить отменить жестокий проект.

В фильме то и дело возникают вторящие друг другу сцены. Еще недавно Реджинальд получал записку от загадочной иностранки, намекавшей на свою любовь и провоцировавшей сына ускорить вхождение в дела корпорации отца. Теперь Роберт получает записку от другой «иностранки» — ею оказывается Мария. Она посылает Роберту то самое его письмо, на которое она ответила отказом. Оказавшись в кабинете у Роберта, Мария взывает к прошлой любви и к нынешним человеческим чувствам своего бывшего друга. Роберт сознает, что Мария права, говоря, что он из-за своей загадочной

машины утратил любимую жену, потерял дочь и находится на грани конфликта с сыном…

В это время Элла Уорд, уставшая ждать успеха слабого Реджинальда, решает выведать тайну Механизма самостоятельно. Она пробирается в кабинет Херна во время его встречи с Марией, переодевшись в плащ и спрятав волосы под мягкий широкий берет — обретая при этом черты чарующие и таинственные. Эта сцена удивительна в своей мистической театральности и в то же время экранной органике. Элла появляется за спинами разволновавшихся Роберта и Марии, как тень из другого мира, другой эстетики, другой эпохи. Чем-то она немного напоминает комедийных героинь Шекспира или Тирсо де Молины. При этом от нее веет изысканным авантюризмом и опоэтизированной андрогинностью в духе декаданса.

Секрета действия Механизма Элла все равно не знает, однако сообщает Реджинальду и его союзникам-заговорщикам, что Херн собирается уничтожить чудо-машину. Тем самым она вынуждает их действовать. Реджинальд бросается в покои отца и вырывает у него ключ, позволяющий управлять Механизмом. Роберт, старый, измученный, преданный сыном, падает на пол и теряет сознание.

Сторонники Реджинальда полагают, что власть теперь всецело у них в руках. Это приводит к странному торжеству, точнее, бесновании, вызывающему ассоциации с пирами Валтасара[(5)] у Гриффита и римскими оргиями в итальянских пеплумах[(6)]. Массовая сцена эротизированного неистовства действует тем сильнее, что все ее участники одеты в современные наряды для светских раутов. В центре холла мы видим смеющуюся Эллу в свадебном платье и фате, полулежащей в объятиях Реджинальда.

(5) Пир Валтасара, будучи древним мифологическим мотивом и запечатлевшись как в религиозных, так и светских искусствах, в XIX–XX столетиях переходит и в популярную культуру. Как писал Кракауэр, в конце 30-х годов XIX века в Париже в «Турецком саду» пользовалась огромным успехом ноктюрнодрама «Пир Валтасара» [1, с. 55].

(6) Другое обозначение пеплума (peplum) — sword-and-sandal film, более принятое в западной, особенно американской, науке, но у нас не прижившееся (фильм меча-и-сандалий). Как отмечают специалисты, фантастические элементы были весьма распространены в картинах жанра sword-and-sandal, одной из разновидностей которого являлся итальянский пеплум немого периода [11, p. 1–4].

Илл. 12. Оргия в предвкушении власти. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

По обе стороны от них предаются эйфории светские пары, а в центре зала танцует полуобнаженный танцовщик с украшениями в восточном стиле. Никто никого не стесняется. Кажется, что сейчас будут отброшены остатки приличий, и элита нового общества начнет настоящую оргию. Происходит общий танец в ультрасовременном для 1920-х духе[7].

В это время Роберт Херн приходит в себя, вспоминает, ощупав грудь, что у него отнят ключ от главного зала, и устремляется туда. Взорвав кодовый замок с помощью какого-то приспособления, Роберт проникает в сердцевину своей корпорации и одним мощным движением нарушает действие Механизма. Следуют взрывы и обрушения его частей.

Элитное общество, выделывающее синкопированные движения, приостанавливается — и впадает в самую банальную панику. По черно-белому коридору с вертикальным геометрическим рисунком,

(7) Думается, именно от «Алгола...» эстетический вектор устремляется к недавнему киноварианту «Дивного нового мира» (Brave New World, 2020, Universal Content Productions, Amblin Television, режиссер Оуэн Харрис и др.). Авторы сериала вводят отсутствующий в антиутопии Олдоса Хаксли мотив массовой оргии. В ряде серий показаны толпы молодых обитателей будущего в соответственной «футурологической» одежде, предающихся как бы сразу и танцу, и сексуальному наслаждению на всевозможных вечеринках со светомузыкой.

в дыму, прижимая носовые платки к носам и ртам, бегут жалкие перепуганные одиночки, едва успевшие вкусить победу над Робертом Херном. Бегут на нас, что воспринимается как от зала с главным Механизмом, поскольку на протяжении фильма мы несколько раз видели со спины либо одного Роберта, либо его в паре с Леонорой, движущихся в направлении к загадочному залу. Сцена лихорадочного бегства от эпицентра технологической катастрофы потрясает своей натуралистичностью, узнаваемостью и простотой. Вот так, просто и быстро, приходит конец эпохе величия и могущества семьи Херн, гегемонии одной страны, магической «электрификации» земного шара.

В «Метрополисе» будут действовать в основном одиночки, которых вообще невозможно представить в обыденной домашней обстановке или в кругу нормальной семьи. Правитель города, его сын, его бывший соперник-ученый, добродетельная девушка, злой робот, злой холодный соглядатай, честный рабочий, слабый человек и человек страшащийся, но вовремя принимающий правильную сторону, — так можно было бы обозначить основных персонажей. Важны их взаимоотношения с городом, у некоторых — друг с другом, у некоторых — с толпой. А также — с абстрактными философскими понятиями и сильными чувствами, ключевыми для развития мировоззренческих и социальных конфликтов. События же разворачиваются в течение нескольких дней.

В «Алголе...» с его тридцатилетним охватом событий, напротив, есть тема семьи и эволюции отношения к жизни разных поколений героев. Как мы уже отмечали, для старшего поколения очень важен социальный статус, род занятий, идеология труда или идеология управления большой собственностью. А младшее поколение — другое, оно больше ценит приватную жизнь и любовь, не классовую принадлежность и даже не узы крови. Магда ради счастья с Петером бросает не только богатство, но и родной дом, где, впрочем, ни на секунду невозможно остаться в чисто семейном кругу. Когда Роберт, Леонора и Магда сидят за столом, в отдалении стоят наготове с какими-то документами четверо служащих, а пятый подносит Роберту письмо. Какая уж тут приватность.

Реджинальда в этой сцене не было, что показательно. Он проводил время где-то в своих покоях или даже в другом доме, развалившись на овальной кушетке, в атласном халате, развлекаясь танцем экзотического танцора. Это сугубо приватная территория, никакого

признака деловых служащих. Если что и обслуживается здесь, то вкусы и прихоти хозяина, отпрыска правителя мира. В сущности, именно неудовлетворенная страсть к Элле Уорд побуждает Реджинальда всерьез стремиться к власти. Само по себе предприятие отца ему явно не слишком интересно. И даже для того чтобы выйти на публику из семейного автомобиля для демонстрации прочности династии, Реджинальду требуется собрать все силы — мы видим его несколько страдальчески сведенные брови и томный взгляд темных глазниц («экспрессионистский» грим), придающий наследнику монополиста вид утомленного Пьеро. Так что для поколения детей большой бизнес, мировая экономика, труд, — все является лишь функцией их личного благополучия, а не самодостаточной ценностью, не делом жизни.

Эмиль Яннингс весьма убедительно играет героя, обладающего некоторым сходством с Этьеном Лантье в «Жерминале» (1885) Эмиля Золя. Хотя Роберт не находится в столь плачевном положении и не так измучен беспросветной жизнью, как Этьен. Сама тема шахтерского труда, конечно же, во многом навеяна романом Золя и, возможно, обновлена довольно реалистической для своего времени французской экранизацией Альбера Капеллани (*Germinal*, 1913). Аналогия же Роберта Херна с героем трагедии Гете была очевидна еще критике 1920-х годов[8]. Роберт — простонародный и модернизированный вариант Фауста.

Но можно посмотреть и несколько иначе на образ, созданный Эмилем Яннингсом, происходившим из семьи американского предпринимателя Эмиля Яннингса из Сан Луиса и немки Маргарет Швабе. Тогда покажется, что в нем столько же немецких черт, сколько и американских. Клаус Манн, хорошо знавший Яннингса и много общавшийся с ним в американский период, описывал его как великана, «колосса», «толстого и жизнерадостного, сияющего успехом» [12, p. 282] и вспоминал празднование Рождества у Яннингса как нечто особенное. Писатель считал, что именно в немой период кинематографа этот незаурядный актер играл наиболее выразительно, «обладая большим и подвижным лицом, однако имея довольно блеклый разочаровывающий голос» [12, p. 282]. На наш взгляд, натура Эмиля Яннингса и некоторых его героев в немых фильмах, в том числе в «Алголе…», послужила в некоторой степени материалом для образа актера Хендрика Хёфгена — героя романа Клауса Манна «Мефисто: история одной карьеры» (1936), экранизированного Иштваном Сабо в 1980 году. В игре Клауса Марии Брандауэра в роли Хёфгена тоже в значительной мере чувствуется преемственность с манерой Эмиля Яннингса.

В «Алголе…» грубоватость, прямодушие, амбициозность, низкое происхождение, интуитивный популизм, масштабность замыслов Роберта Херна кажутся «узнаваемо американскими». Тема семьи, сгруппированной вокруг большого капитала и собственности, позже станет ключевой для американского популярного кино и телесериала. Там же получат развитие мизансцены семейных застолий, во время которых члены «клана» будут выяснять отношения друг с другом и с миром прибыли. В «Алголе…» лишь несколькими секундами обозначена подобная мизансцена. Семейная трапеза снята сверху — камера парит над великолепно сервированным столом с белоснежной скатертью, накрахмаленными салфетками, сверкающими приборами и пышным букетом в центре. Стулья с высокими резными спинками добавляют ощущения респектабельности и богатства, прочно поселившихся в этой столовой. Стол в данном случае есть обыденное символическое замещение «общего куска» собственности, принадлежащей Хернам и требующей от каждого из них особых человеческих качеств и деловых навыков.

Нечто подобное, хотя и вне мегаполисной атмосферы, будет обновлено и актуализировано в пьесе Юджина О'Нила «Любовь под вязами» (1925), а позже начнет многократно варьироваться в телевизионных сагах о «богатых и знаменитых». Сам же Роберт Херн может восприниматься как предтеча образа «гражданина Кейна»[9], и далее — прочих сильных волевых людей, пробивающихся из низов на социальный верх, однако утрачивающих по дороге частицы своей души и гармонии с самими основами человечности. То же можно бу-

(8) P…r (Georg Popper?). Algol // Hamburger Theaterzeitung. Nr. 39, 01.10.1920. URL: https://www.filmportal.de/node/1057/material/604482 (дата обращения 02.02.2021).

(9) С той лишь разницей, что герой фильма Орсона Уэллса, Чарльз Фостер Кейн, будет не энергомагнатом, а медиамагнатом и не образует настоящей семьи. Citizen Kane, 1941.

дет сказать о герое «Крестного отца» Копполы и о многих типичных американских героях, создающих империи, завоевывающих мир, добивающихся процветания для своих семей или любимых женщин, и при этом в тех же самых действиях и достижениях неуловимо утрачивающих свою идентичность, свой личный мир и покой, свою совесть, свои семьи, своих любимых.

Восхождение и триумф одновременно являются падением, жизненным и человеческим крахом, душевной катастрофой. Сопровождаются болезнью и почти умопомешательством. В последних своих сценах Херн предстает с всклокоченными волосами, с безумным взором, с невротическими движениями. Тем выразительнее контраст с прежним Робертом, полным силы и здоровья. Но экспрессионизм и в целом эпоха 20-х не может не привести героя к полубезумному состоянию, испытывая потребность в соприкосновении с дискурсом невропатологии, активно развивавшимся во второй половине XIX века [2, с. 255] и с новой силой востребованным в искусстве послевоенной Германии. Цена социального, политического или делового успеха — цена человеческого поражения. Но весь парадокс в том, что именно в этой двойственности, в этом неизбежном наличии темной стороны блистательной социальной карьеры (или авантюрно-криминальной карьеры, которая часто выступает обобщающим символом всякой социальной карьеры) только и может реализовать себя человеческая свобода, индивидуализм устремлений и связанное с ним неизбежное одиночество, как полагает кино.

Дуализм героя, которым следует восторгаться и которого при этом надо оплакивать, перед которым можно благоговеть, но которого можно и презирать, осуждать, бояться, — все это уже есть в Роберте Херне. Создать себя с нуля, создать глобальный бизнес с нуля, завоевать политическую власть с нуля, поставить на ноги семью — и тем самым уничтожить себя, свой бизнес, свою власть и предельно разрушить ценные человеческие узы. Развеять по ветру свою жизнь так, чтобы человеческий крах и полная катастрофа стали одновременно проявлением ярко прожитой жизни, завоеванного мира, триумфа. В американском искусстве эта формула двоякости незаурядного человека будет во многом поддерживаться необходимостью чем-то разбавлять и оттенять дежурный позитивизм, культ приобретательства, накопительства, потребительского отношения к людям и жизни.

Чтобы зрителям и остальным персонажам не было обидно, главный герой должен и себя не жалеть — потреблять себя, если угодно, тратить, развеивать по ветру свои «символические капиталы», свою душу.

В «Алголе…» чувствуются и аура европейского декаданса, и реваншистские настроения Германии, обретающие форму социально-экономических фантазий. Происходит и занятный симбиоз христианской образности с научно-фантастическим жанром. Сквозь вид промышленной зоны и картины волнений людей труда несколько раз пробивается гигантский призрак дьявольского инопланетянина. В этом контексте Херн запродает свою душу все еще вполне старинному, конкретному представителю темных сил, находящемуся за пределами человеческого общества как такового. Позже этот персонифицированный представитель зла на какое-то время утратит свою актуальность для кино. Но останется суть — соблазн незаурядной личности новыми безграничными возможностями, а также двойственность самосозидания-самодеструкции. Судьба одного человека в «Алголе…» не просто напрямую соотносится с судьбой урбанистического мира, но инициирует и предрешает глобальную судьбу земного мироздания.

Синтез фантастики, авантюрности и остро дискуссионных тем труда, капитала, семьи, технических революций, государственных стратегий придают «Алголу…» масштабность интеллектуальной драмы, что не отрицает приключенческо-развлекательной стихии событийных линий. Перед нами своего рода фильм-диспут. Финал смотрится как открытый вопрос о том, что же будет с человечеством и урбанистическим миром дальше. Магическая энергия внеземного происхождения, питавшая экономику империи Херна, прервала свое функционирование на Земле. А уголь исчерпан. Можно интерпретировать заключительный жест героя как безумие человека, не способного смириться с утратой власти. Или же — как осознание необходимости прекратить неправедное пользование энергией далекой звезды, которое предельно развратило и дезориентировало людей. Но ведь земная цивилизация продолжает нуждаться в энергии, в электричестве… О том, что происходит, когда его добывают без магических приспособлений, с помощью изнурительного массового труда, и какая цивилизация рождается на этой новой основе, — «Метрополис» Фрица Ланга, во многом продолжающий размышления, начатые в «Алголе. Трагедии власти».

Список литературы:

1 *Кракауэр З*. Оффенбах и Париж его времени. М.: АГРАФ, 2000. 416 с.

2 *Мартынова Д.О*. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. № 3. С. 252–271. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/410/hk_2020_3_252_271_martinova.pdf (дата обращения 10.02.2021).

3 *Сальникова Е.В.* Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 45–69. URL: https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/ (дата обращения 10.02.2021).

4 *Сальникова Е.В.* Экранная вселенная Жоржа Мельеса // Вопросы культурологии. 2019. № 12. С. 52–60. URL: https://panor.ru/articles/ekrannaya-vselennaya-zhorzha-melesa/32123.html (дата обращения 10.02.2021).

5 *Ступин С.С*. Антропологические аспекты языка искусства // Художественная культура. 2020. № 3. С. 44–59. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (дата обращения 10.02.2021).

6 A Companion to the Literature of German Expressionism / Ed. *Donohue N.H*. Rochester: Camden House, 2005. 373 p.

7 *Altman R*. A Theory of Narrative. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.

8 *Brockmann St*. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.

9 *Giesen R*. The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019. 231 p.

10 Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. *Michele Brittany.* Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2017. 248 p.

11 *Kinnard R., Crnkovich J*. Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. 256 p.

12 *Mann K*. *(Klaus Heinrich Thomas Mann*) The Turning Point: Thirty-Five Years in This Century, the Autobiography of Klaus Mann. Lexington: Plunkett Lake Press, 2017. 380 p.

13 *Murphy R*. Modernist Film and Gender: Expressionism and the Fantastic in Karl Grune's *The Street* // Expressionism and Gender / Expressionismusund Geschlecht / Ed. *Frank Krause*. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. Pp. 83–98.

References:

1 Krakauer Z. *Offenbah i Parizh ego vremeni* [Offenbach and Paris of his Time]. Moscow, AGRAF Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)

2 Martynova D.O. Obraz “istericheskogo i patologicheskogo tela” v iskusstve Polya Rishe [The Image of the “Hysterical and Pathological Body” in the Art of Paul Richet]. *Hudozhestvennaya kul’tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 3, pp. 252–271. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/410/hk_2020_3_252_271_martinova.pdf (accessed 10.02.2021). (In Russ.)

3 Salnikova E.V. Prostranstvo goroda i povestvovaniya v fil’me “Kabinet doktora Kaligari” [The Space of the City And Storytelling in *Das Cabinet Des Dr. Caligari]. Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2020, no. 16.2, pp. 45–69. Available at: https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/ (accessed 10.02.2021). (In Russ.)

4 Salnikova E.V. Ekrannaya vselennaya Zhorzha Mel’esa [Screen Universe of Georges Melies]. *Voprosy kul’turologii,* 2019, no. 12, pp. 52–60. Available at: https://panor.ru/articles/ekrannaya-vselennaya-zhorzha-melesa/32123.html (accessed 10.02.2021). (In Russ.)

5 Stupin S.S. Antropologicheskie aspekty yazyka iskusstva [Anthropological Aspects of the Language of Art]. *Hudozhestvennaya kul’tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 3, pp. 44–59. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (accessed 10.02.2021). (In Russ.)

6 *A Companion to the Literature of German Expressionism,* Ed. Donohue N.H. Rochester, Camden House, 2005. 373 p.

7 Altman R. *A Theory of Narrative.* New York, Columbia University Press, 2008. 392 p.

8 Brockmann St. *A Critical History of German Fil*m. Rochester, New York, Camden House, 2010. 522 p.

9 Giesen R. *The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy.* Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019. 231 p.

10 *Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre,* ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers. 2017. 248 p.

11 Kinnard R., Crnkovich J. *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990.* Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. 256 p.

12 Mann K. (Klaus Heinrich Thomas Mann) *The Turning Point: Thirty-Five Years in This Century, the Autobiography of Klaus Mann.* Lexington, Plunkett Lake Press, 2017. 380 p.

13 Murphy R. Modernist Film and Gender: Expressionism and the Fantastic in Karl Grune’s *The Street. Expressionism and Gender,* Expressionismusund Geschlecht, ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen, V&P unipress, 2010, pp. 83–98.

УДК 7.036
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-322-343

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Ключевые слова: эстонское современное искусство, Марге Монко, Лийна Сийб, истерия, телесность, истерическое тело, принцип визуальной аналогии, культурная память в искусстве, искусство и психоанализ.

Мартынова Дарья Олеговна

«Истерические» тела в современном искусстве Эстонии

После 1991 года провозглашенная Вторая Эстонская Республика восстанавливает индивидуальные свободы, что приводит к тому, что в эстонском искусстве после 1990-х годов активно поднимаются проблемы индивидуализма, личных границ, трансгрессивного поведения, идентичности, равноправия и телесности. В этой статье рассматриваются работы ключевых эстонских современных художниц, которые затрагивают в своем творчестве проблемы кризиса идентичности и «расщепленной личности», столь характерные для современной Эстонии. Марге Монко и Лийна Сийб анализируют конструкт «женственность» и различные женские образы-клише через социокультурный феномен истерии. Автор приходит к выводу, что в условиях кризиса идентичности, царящего в современном эстонском обществе в связи с историческими и географическими обстоятельствами, художественные репрезентации расщепленной, «истеричной» личности, воплощающей в себе устоявшиеся социальные и культурные паттерны, влияющие на отдельных индивидов, становятся особенно актуальны. Занимаясь как самоанализом, так и анализом коллективного бессознательного, художницы стремятся раскрыть причины угнетения «девиантного» поведения, а также влияния «чужеродной» культуры на Эстонию.

Martynova Daria O.
Postgraduate Student, Western European Art Department, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Keywords: Estonian contemporary art, Marge Monko, Liina Siib, hysteria, corporeality, hysterical body, principle of visual analogy, cultural memory in art, art and psychoanalysis.

Martynova Daria O.

“Hysterical” Bodies in Contemporary Art of Estonia

After 1991, the proclaimed Second Republic of Estonia restores individual freedoms, which leads to the problems of individualism, personal borders, transgressive behavior, identity, equality and corporeality in Estonian art after the 1990s. In this article, the author will examine the works of key Estonian contemporary artists who address the problems of identity crisis and “split personality”, which are so characteristic of modern Estonia, where issues of cultural memory, national identity and disciplinary authority are acutely relevant. Marge Monko and Liina Siib analyze the construct of “femininity” and various female cliché images through the sociocultural phenomenon of hysteria. As a result, the author comes to the conclusion that in the context of the identity crisis that reigns in modern Estonian society due to historical and geographical circumstances, artistic representations of a split, “hysterical” personality, embodying established social and cultural patterns that affect individuals, become especially relevant. Through both self-analysis and analysis of the collective unconscious, the artists seek to reveal the reasons for the oppression of “deviant” behavior, as well as the influence of “foreign” culture on Estonia.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского фонда регионального развития в рамках гранта Dora Plus 2.2.

В эстонском искусстве после 1990-х годов поднимаются важные проблемы идентичности, равноправия (и не только гендерного), телесности, личных границ и индивидуализма [16, p. 19–20]. Это связано с тем, что провозглашенная Вторая Эстонская Республика восстановила индивидуальные свободы, в то же время, по мнению исследователя И. Массо, «экзистенциальный абсурд советского периода, скандинавская суровость и коммерциалистский ценностный вакуум породили внешне очень либеральную общественную культуру… однако элите (на которую и нацелен эстонский индивидуализм. — *Д. М.*) выгодно, чтобы каждый занимал свое культурно определенное место и не бросал вызов новой „экономической справедливости“» [13, p. 26].

Маргинализированными слоями населения, осознавшими свои права, но подпавшими под давление «негласных правил», становятся неэстонское население (почти половина граждан Эстонии)[(1)], а также женщины (особенно неэстонские женщины, в основном русскоговорящие, яркий пример — работа Л. Сийб «Отвращение к телу» 2007 года, в которой художница проводит интервью с русскоговорящими проститутками, работающими в Эстонии). Вторая Эстонская Республика, взявшая за основу модели ценностей Первой Эстонской Республики (1918–1940)[(2)], способствовала доминированию гендерных образов жены-домохозяйки [19, p. 18–21], а вера в глубокие естественные различия между мужчинами и женщинами оправдывала их разные социальные роли: женщины мирились с двойным бременем домашних забот и работы, а также более низкой зарплатой [11, p. 16].

Таким образом, создается некое дисциплинарное ограничение: семейный статус имеет решающее значение для социального положения, и женщина, отказывающаяся стирать белье в семье, или мужчина, красящий волосы, легко воспринимаются как угроза для всего эстонского социального порядка (что кардинально отличается от соседствующих стран Скандинавии, с культурным опытом которых во многом, тем не менее, соотносит себя Эстония).

(1) Наследие советского прошлого стало одной из центральных тем в творчестве женщин-художников постсоветской Эстонии. В искусстве 1990-х годов было представлено несколько знаковых работ художниц-феминисток, которые фокусируются как на дискурсах идентичности и гендерных проблемах переходного общества, так и, одновременно, часто на некритическом неприятии всего, что связано с советским прошлым, включая идею гендерного равенства.

(2) Оппозиция советской власти обозначалась сильной ностальгией по независимому прошлому и Первой Эстонской Республике, образ жизни которой был патриархальным и подчеркивал традиционные гендерные роли.

Поэтому, когда идет обсуждение современного эстонского искусства, остро зависящего от основных категорий формирования идентичности под влиянием индивидуалистской политики, нельзя упускать из виду феномен под общим термином «эстонское феминистское искусство».

Марге Монко (родилась в 1976 году) — фотохудожница, участница международной биеннале «Манифеста-9», одна из самых популярных женщин-художниц Эстонии, руководитель фотодепартамента Эстонской Академии искусств, в своем творчестве поднимает проблемы исторического перехода от советского периода к независимой демократической парламентской республике и связанной с этим процессом переоценки социальных ролей, а особенно роли женщины. Большинство работ художницы имеют связь с каким-либо историческим событием и находятся под влиянием теорий психоанализа, феминизма и визуальной культуры [18, p. 6–7]. Преимущественно она подвергает устоявшиеся в повседневной культуре визуальные женские образы критике через свое творчество. К примеру, ее проект «Правильно/Неправильно» 2015 года посвящен советским книгам правил сохранения здоровья и красоты для женщин; эти правила диктуют, как правильно есть, ходить, лежать и т. д. [14, p. 16]. Ее последние проекты посвящены изучению романтического дискурса и его последствий в рекламе и модных показах.

Как говорит сама М. Монко, интерес к подобным темам появился в результате ее собственного жизненного женского опыта[(3)]. Посредством акта пересъемки известных образов или их повторной инсценировки Монко превращает фотографические практики в художественные утверждения, что выделяет ее среди эстонских художниц-феминисток, работающих как перформансистки (Эне-Лийс Семпер) или стремящихся возвысить «женское искусство»:

(3) Интервью с Марге Монко // Личный архив Д.О. Мартыновой.

ткачество, вышивание и т. д. (Кади Эстланд, Лейда Орг). Вращаясь в своем творчестве вокруг социальных ролей женщин, Монко работает с собственными фотографиями, тщательно исследуя через эту призму историю и подвергая ее критике с женской точки зрения.

Уже в первом проекте 2004–2006 годов «Исследования буржуазии» М. Монко обращается к концептуализации так называемой «истеричной» женщины, начавшейся в раннем психоанализе и оставшейся в массовом сознании и в наши дни. Во многом именно эта концептуализация установила те властные отношения, которые определяют гендерную (феминную) идентичность. Подобный интерес к этой проблеме неслучаен: привнесенные западные образы селебрити с идеальными телами, распространенные и культивировавшиеся в середине 1990-х годов, помогли развиться параллельному дискурсу в фотографии: проблематичному и жесткому психоанализу телесности и идентичности. Ярким примером подобной тенденции является серия автопортретов под общим названием «Ио» (с итальянского *io* — «я») Марка Райдпере (родился в 1975 году) 1997 года.

Эта серия автопортретных фотографий представляет диалог художника с камерой, его попытку продемонстрировать собственный личный кризис, он обнажается перед камерой (а следовательно, и перед наблюдателем). Показывая ожоги и шрамы на руках, он становится уязвимым. Райдпере предстает как аутичный субъект, замкнутый в собственном мире и остро реагирующий на внешние вмешательства, он ощущает себя незащищенным при взаимодействии с окружающей средой. Этому мироощущению способствуют телесные движения, зафиксированные камерой: истерические конвульсии, навязчивые ритуалы, соответствующие обсессивно-компульсивному расстройству, — все то, что на языке психоанализа означает выражение скрытых и подавленных мыслей, переживаний, желаний. На подобный «самопсихоанализ» наталкивают и черно-белая эстетика, и специальная обрезка фотографии: зритель видит только тело художника.

Все это подчеркивает документальный тон фотографий, который сближает их с насильственной практикой создания клинических фотографий в лечебницах второй половины XIX века [см. подробнее: 12], в которых больного субъекта обнажали и прислоняли к монохромной стене, запечатлевая без лица, чтобы сохранить его анонимность (при этом включая реальные имена в описание болезни, к примеру

Илл. 1. Марге Монко. Буржуазия. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 98 × 73 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

Илл. 2. Марк Райдпере. Ио. 1997. Черно-белая фотография, пенопластовая доска. 100 × 73 см. Коллекция Эстонского художественного музея, Таллин

в научно-популярных журналах), пытаясь посредством визуализации приблизиться к пониманию душевных болезней.

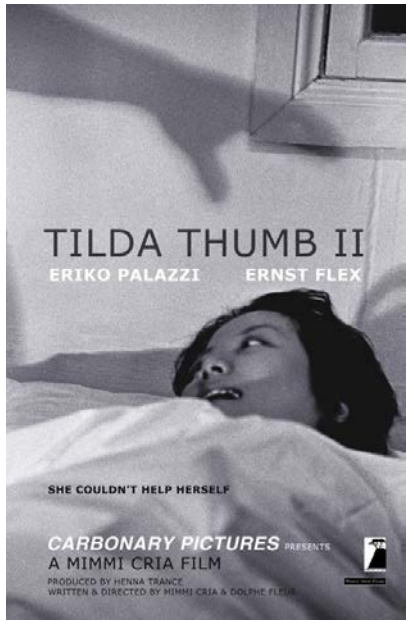
Примечательно обращение Райдпере к насильственной традиции клинических фотографий, так как в современной Эстонии любое девиантное поведение подвергается критике (особенно если речь идет о сексуальных меньшинствах)[4].

Помимо этого, работам Монко предшествовали проекты художницы Лийны Сийб (родилась в 1963 году). В своих работах Сийб уделяет пристальное внимание устоявшимся культурным нарративам, остающимся исключительно в коллективной памяти. Через призму различных неочевидных историй и персонажей она проливает свет на меняющиеся общественные ценности и неустойчивость, сфабрикованность гендерных образов — в обыденной жизни, науке, религиозных верованиях, правовых системах и так далее. Одной из самых известных работ Лийны Сийб является выставка «Женщина занимает мало места», представленная в Эстонском павильоне на 54 Венецианской международной биеннале [5, p. 6–7].

Сийб изучает темы женственности и социального пространства, различные репрезентации женщин в современном обществе, особенно концентрируясь на «женской» работе и проституции (примечательны ее видеоработы, посвященные стигматизации русскоязычных женщин в Эстонии — «Отвращение к телу»). Помимо этого, данным проектом Сийб затрагивает одно из самых «проблемных» мест эстонского общества: выставка художницы названа в честь провокационной фразы, опубликованной в одной из местных газет и посвященной равноправию полов. Автор статьи считал, что женщине для ежедневной работы требуется меньше места и денег, чем мужчине. По мнению художницы, подобные представления и механизмы безмолвно существуют в современной Эстонии[5].

(4) Можно вспомнить трагическую смерть молодой художницы Анны-Стины Треумунд, которая одна из первых среди эстонских художников затронула в своем творчестве проблему нетрадиционных отношений и их восприятия в эстонском обществе. Треумунд была создательницей феминистского фестиваля, также пыталась проанализировать в своем творчестве естественное функционирование женского тела и границы, которые возводит ориентированное на мужчин общество, критиковала абсолютно «фаллоцентричный» эстонский менталитет.

(5) Интервью с Лийной Сийб // Личный архив Д.О. Мартыновой.



Илл. 3. Лийна Сийб. Палец Тильды II. 2001–2004. Цветная фотография, струйная печать. 104,5 × 68 см. Коллекция Эстонского художественного музея, Таллин

Предшествующие этой выставке работы анализировали, на каких уровнях и как существуют «традиционные» ролевые модели. К примеру, в период с 1998 по 2002 год Сийб создает серию фотографий под названием «Сеанс». Перед зрителями предстают «макабрные», эзотерические женские образы, которые становятся ключами к раскрытию подавленных эмоций и желаний. Женщины с фото вступают игру, воплощая в себе истерический тип личности, склонный к театральности, загадочности и экспрессивности.

В 2001 году Лийна Сийб представляет серию фотоколлажей, имитирующих киноафиши. Она создает «рекламу фильмов» из разных фотографий, снятых в разных уголках мира, дополняя их обязательными атрибутами киноиндустрии: от вымышленных названий фильмов до вымышленных имен героев. Сийб играет не только с образами, но и словами, к примеру, в работе Tilda Thumb II студия Carbonary Pictures представляет фильм кинокомпании Mimmi Cria Film (мимикрия), спродюсированный Ханной Транс (гипнотическое состояние). Все эти отсылки в названии относятся к изображенному на постере.

На афише представлена молодая женщина, лежащая в постели под одеялом и введенная в экстатическое трансовое состояние загадочным персонажем, тень руки которого совершает гипнотические действия над героиней. Под героями помещен девиз фильма: «Она ничего не могла с собой поделать».

В этой афише Сийб обращается к фильмам, посвященным сошедшим с ума женщинам и их воплощениям в визуальной культуре. Помимо этого, в образе девушки угадывается отсылка к фотографии знаменитой «истерички Сальпетриер» — Августины, опубликованной в «Фотографической иконографии Сальпетриер» и впоследствии переопубликованной сюрреалистами в статье к пятидесятилетию истерии [6, p. 20]. На подобные отсылки также указывают словесные игры в названиях и фамилиях: в транс истеричек вводили для их большего согласия имитировать ряд симптомов, а мимикрические способности позволяли им «присваивать» и «примерять» те или иные соматические проявления [10, p. 177], тем самым косвенно намекая на историчность и собирательность образа сумасшедшей, романтизированного в современной культуре. Еще в фильме Альфреда Хичкока «Марни» 1964 года, завершающем трилогию о жертвах психопатических отклонений, образ главной героини был сексуализирован. Женщина переживала травматичный опыт, воплощавшийся в ее поведении и теле, движения которого схожи с истеричными, а сам фильм педалировал диалектику власти и подчинения в отношениях мужчины и женщины (мужчина — ведущий в отношениях, женщина — подчиненная). Однако Сийб играет со зрителем, создавая многочисленные аллюзии и простор для воображения наблюдателя. Марге Монко же подробно анализирует конструкт «сошедшей с ума».

Проект Монко «Исследования буржуазии» представляет собой двадцать шесть фотографий, которые разделены на две части: первая часть — отображение «конструирования» такой определяющей для женственности болезни, как истерия, в эпоху усиления буржуазии; и вторая часть — визуальный анализ воплощения «истерички» в современных женщинах и психоаналитических практиках. Анализируя сложные сферы, определяющие роль и статус женщины как в современном обществе, так и в обществе конца XIX века, Монко выступает детективом, отправляющимся на «места преступления»,

Илл. 4. Марге Монко. Библиотека Шарко I. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 73 × 85 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

стремясь выявить скрытые механизмы, создающие конструкт «женственность».

Столь необычную тему для эстонского художника Монко нашла во время обучения в Вене. Сама Марге Монко говорит, что никто из профессоров Эстонской Академии искусств не знал про феномен истерии и его значение для европейского искусства, а также о проблеме создания откровенно феминистских проектов в Эстонии. Изучив документы второй половины XIX — начала XX века, Монко убедилась, что корни истерии несмотря на то, что она относится к неврологическому заболеванию, лежат в различных табу буржуазного общества. Она отмечает, что пациенты с диагнозом истерия были преимущественно женского пола, а учитывая ограниченный доступ женщин к образованию и самореализации, неудивительно, что из-за узко определенных гендерных ролей многие из них испытывали психологические страдания. В результате маркер «истерия»

становился социальным ограничением для ряда женщин, что схоже с различными ограничениями для женщин в современной Эстонии.

Первая часть проекта посвящена непосредственно местам, где «изобретали» истерию [8, p. 6–8]: лечебнице Сальпетриер в Париже и бывшему кабинету Зигмунда Фрейда в Вене на Берггассе, 19, где он принимал пациентов в течение почти пятидесяти лет и который на данный момент работает как музей прославленного психоаналитика..

Парижская больница Сальпетриер — одна из самых известных психиатрических больниц Европы, не раз становившаяся предметом исследований, посвященных проблемам телесности и идентичности (достаточно вспомнить труды Мишеля Фуко [см.: 4]), и именно здесь в 70–80-е годы XIX века была впервые «изобретена» истерия. Истерия — болезнь, известная со времен античности, однако только во второй половине XIX века, благодаря главному врачу Сальпетриер, «Наполеону неврозов» Жан-Мартену Шарко были определены сопутствующие этой болезни симптомы. Помимо этого, доктор Шарко документировал малейшие физические проявления заболевания у пациентов с помощью хронофотографии, а также стимулировал общественный интерес к этому заболеванию, публикуя фотоальбомы и устраивая театральные представления истерических приступов в больнице Сальпетриер. Эти «истерические постановки» Ж.-М. Шарко «режиссировал» посредством гипнотического воздействия на пациенток, позволяя наблюдателям наслаждаться их припадками, экстазом и страданиями. Классифицирование поз посредством фотофиксации и научных иллюстраций придало истерии визуальную форму, а также сделало ее своего рода коммерческим продуктом (благодаря распространению фотографий истерических тел (прежде всего женских), вводя образ истерического тела в область фетиш-продукта, что удачно совпало со страстью коллекционирования второй половины XIX века. В результате медики Сальпетриер создали образ «истеричной» женщины, обеспечив ему специфическое визуальное выражение.

Марге Монко представляет пространство Сальпетриер как «лабораторию» по созданию истерического конструкта: она тщательно подошла к выбору конкретных интерьеров больницы, репрезентуя давящий монументальный парадный вход в лечебницу, читальный зал библиотеки, хранящий теоретические обоснования «женственности» истерии, а также свидетельство того, что истерия — лжеболезнь,

сконструированная медиками-мужчинами, — картину Андре Бруйе «Клинический урок в больнице Сальпетриер» 1887 года, в которой художник изображает публичную демонстрацию медикам истерического припадка. На полотне представлены контроль женского тела мужчиной, а также миметическая способность истерии, ведь изображенная пациентка по имени Бланш Уиттман копирует дугу с рисунка напротив нее под воздействием гипноза (то есть насильственно демонстрирует истерический припадок).

Естественно, основным героем становится и сам Ж.-М. Шарко. Монко пристально рассматривает различные детали, относящиеся к знаменитому врачу: его письменный стол с раскрытыми книгами из его библиотеки со статуэткой Шарко, его книжные шкафы. Основной деталью к раскрытию образа Шарко является карикатура на него, выполненная его современниками: на ней он предстает в амплуа «доктора Зло» второй половины XIX века, человеком, захватившим почти все сферы. Во многих отношениях фотографии Монко — это цитаты, она не стремится раскрыть историческую личность или показать значение Сальпетриер для медицины, она, скорее, заинтересована тем, как эти пространства сегодня инсценируют и организуют историю истерии и одновременно узаконивают те медицинские концепции, которые идентифицировали и заклеймили женщину как «загадочного» Другого, тем самым поощряя ее изоляцию и пребывание под властью мужчины.

Эту же цель она преследует и в интерьерных фотографиях кабинета З. Фрейда, фиксируя детали и тщательно скомпонованные реликвии, формирующие культ личности психоаналитика. На оконной раме висит маленькое зеркало, а зеркало является одним из центральных мотивов в психоанализе, обозначающим психику в системе Фрейда, — отражение есть автопортрет, который проецируется во внешний мир. В то же время зеркало размещено на окне, символизирующем границу между так называемым внутренним и внешним пространствами. Это «размывает» барьер между иллюзией и реальностью. Украшенные обоями с цветочным узором стены приемной психоаналитика покрыты различными произведениями искусства, вдохновляющими Фрейда: к примеру, репродукция «Кошмара» Генриха Фюсли (некоторые исследователи считают, что женщина в работе представлена в истерическом параличе [9, p. 113])..

Илл. 4. Марге Монко. Библиотека Шарко I. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 73 × 85 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

По Фрейду, в отличие от мужчины, женщина предстает в раздробленном состоянии, угрожающем целостности мужчины. Представление женщины о себе — это всего лишь отражение образа мужчины о ней. В итоге она вынуждена притворяться, подражать. Зигмунд Фрейд связывал истерию с подавленными травмами: в частности, с неспособностью отождествить себя с предопределенной гендерной идентичностью. То, что не может быть выражено речью, ищет выражения через образы и через язык тела. В результате истерия — это своего рода общение. Терапия, которую изобрел Фрейд, включала в себя выведение подавленного наружу и признание его через психоаналитический процесс. Наряду с частной сферой, последняя стала еще одним важным механизмом, определяющим властные отношения.

Отношения превосходства и подчинения характеризовались установкой принудительного подчинения пациентки мужчине-аналитику в терапевтическом процессе, в ходе которого она «признавалась»

в сексуальных желаниях, над которыми, однако, не имела власти. Будучи детерминированной, она не имела другой возможности, кроме как начать приспосабливать свое положение к образу, созданному патриархальным обществом. Это заставляло ее взывать к мужскому желанию, предлагать ему себя, соблазнять мужчину всеми возможными способами, чтобы пробудить в нем любовь к ней.

Репрезентуя два самых значимых центра по изучению истерии, Монко анализирует процессы дисциплинарной власти и значение культа личности в создании той или иной теории. Фотографии кабинетов, сохранивших интерьеры прошлых веков, не только воспроизводят моду того времени, но, подобно тому, как клиника Сальпетриер является не просто историческим памятником, они также отражают историю репрессий против женщин.

Вторая часть проекта связана с другим аспектом, который побудил Монко заняться этой темой. Изучая визуальные представления об истерии и посещая «места преступления», художница обнаружила, что сюрреалисты заимствовали образы с хронофотографий больницы Сальпетриер для своих героинь, заменив их значение: они не раскрывали переживаемые пациентками страдания и насилие над ними, а рассматривали истерические припадки как высшие проявления бессознательного, поэтизируя изначально патологические процессы. Монко возмущает тот факт, что образы, некогда созданные для снятия стигмы с психических заболеваний, были поэтизированы. Она приходит к выводу, что возведенные почти в абсолют образы таинственной и обессиленной женщины из сюрреалистического наследия в результате проникли в современную культуру, особенно массовую: их можно наблюдать в рекламе, а особенно в журналах высокой моды.

Эта часть проекта фотографически анализирует образы истерии. Коллекция фотографий истерических пациентов в Сальпетриере, взятых из журналов под общим названием Iconographie photographique de la Salpêtrière, стала основой для этой серии постановочных фотографий и фоторепортажей. Они были распространены не только во Франции, но и за ее пределами, став настоящей сенсацией. Однако Монко они интересуют в другом отношении; конечно, она следует зафиксированным в журналах визуальным таблицам, тщательно повторяя хронофотографический ряд знаменитой истерической арки,

но «пациентка» Монко не предстает как фетиш или «истерический символ».

Это происходит потому, что Монко не акцентирует внимание на эротическом аспекте истерии (который был особенно актуален для медиков XIX века в связи с полемикой с католической церковью, в результате чего и появились позы религиозного экстаза истерии [7, p. 21]), наоборот, она пытается продемонстрировать механизмы унижения и угнетения, использованные для лечения женщин-«истеричек». Она пытается воспроизвести контекст, приблизить зрителя к пониманию возникновения этого феномена. Монко лишает эти образы эротичности: неестественное и деформированное тело полностью закрыто одеждой в отличие от фотографий Сальпетриер. Истерия по Монко — не возвышенное и поэтическое состояние, как у сюрреалистов (к примеру, у Сальвадора Дали и Брассая в «Феномене экстаза» 1933 года). Истерический припадок не становится проявлением чего-то высокого и непостижимого, бессознательного, напротив, для нее это патологическое явление, появившееся в женском теле в результате насильственных манипуляций общества.

Женщина, чей мир был сосредоточен исключительно в квартире, ставшей ее микрокосмом, ее выражением, истерическим приступом выражает протест ограничительным патриархальным рамкам, стремясь высвободиться из дома, сдерживавшего ее. Неслучайно для этих фотографий Монко отыскала нетронутую квартиру в Вене второй половины XIX века, сохранившую интерьеры этого периода, перенося зрителя в так называемый естественный контекст появления и существования истерии — в интерьер XIX века, в котором деформированное тело разрушало гармоническое внутреннее пространство, заставляя зрителя задуматься и о современном контексте: домашнем насилии и традиционной модели семьи (эти проблемы особо актуальны для современного искусства Эстонии). Неудобная истерическая поза делает интерьер некомфортным и сверхъестественным (в определении Фрейда, подразумевавшего под «сверхъестественным» (*unheimlich*) нарушения повседневной жизни, когда знакомое внезапно становится незнакомым [3, с. 265–281]).

Монко называет эти фотографии *«tableau»*, отсылая их к популярному жанру живописи во второй половине XIX века — женщины в домашнем интерьере, читающие, занимающиеся ремеслом, сидящие

или играющие с детьми. Она показывает истеричку как интерьерное украшение, которое буквально растворяется в домашнем быте на фотографиях Монко, что было типично для того периода и отражено также в современных фильмах об истерии[(6)].

Помимо демонстрации, подчинения и «одомашнивания» женщины, вынужденной идти на «истерические спектакли», Монко обращает внимание еще на одну проблему, актуальную для современных эстонских художественных практик: проблему прикладных искусств, маркируемых как исключительно второсортные и женские ремесла (к примеру, большинство современных эстонских художниц обращаются в произведениях к ткачеству и шитью: Кади Эстланд, Сандра Косоротова) [11, p. 23]. Сама художница считает, что она также стала бы истеричкой в реалиях второй половины XIX века, поэтому ей было интересно воссоздать атмосферу и быт этого периода.

Однако работы Монко не лишены театральности, характерной для истерии. С одной стороны, это является следствием самой структуры фотографии, то есть объектив камеры превращает снимаемого субъекта в исполнителя на сцене. С другой стороны, это можно было бы понять и рассматривать как поведенческую и творческую стратегию. Поскольку субъективность женщины определялась кем-то другим — мужчиной, — то единственная возможность для нее стать самой собой заключалась в повторении и подражании заданным ей позам и жестам.

Таким образом, женщина приобретала свою женственность через миметичность, которая является обязательным компонентом истерии. Однако сам по себе истерический припадок выбивается из модели «любящей жены и матери» второй половины XIX века, поэтому подобное девиантное поведение рассматривается как вызов, сопротивление женщины доминированию патриархального уклада общества. Не имея рационального объяснения, истерия уничтожает любую попытку авторитетной речи или дискурса, который предла-

(6) К примеру, начальная сцена французского фильма «Августина» 2012 года, во время которого «истерическая звезда» XIX века испытывает приступ внутри дома, в котором его хозяева почти не обращают на это внимание, или сцена из культового фильма 1962 года «Сотворившая чудо» режиссера Артура Пенна, во время которого главная героиня бьется в истерическом припадке на полу, выражая свой протест против, как ей кажется, насильственных действий, и на который также никто не обращает внимания.

Илл. 6. Марге Монко. Гипноз I. Из серии «Исследования буржуазии». 2004–2006. Хромогенная цветная фотография. 73 × 55 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

гает интерпретировать ее в соответствии с единственной истиной. Таким образом, двойственность рассматриваемой болезни несет в себе подрывной потенциал..

Цикл завершается отражением и влиянием истерических образов на современную культуру. Художница демонстрирует сеансы гипноза и психотерапии XXI века, а также лечение душем Шарко. Она раскрывает иное значение этих практик и образов: если в XIX–XX веках они считались насильственными (особенно душ Шарко, во время которого истеричек фактически пытали), то в современной культуре они превращаются в досуг, развлекательный компонент. Примечательно, что Монко изображает саму себя в роли пациентки, а также апроприирует образ Фрейда, примеряя его на себя, пытаясь показать его в заданных им же конвенциях для женщин. Автопортрет с сигарой имитирует фотографический портрет Зигмунда Фрейда Макса Хальберштадта, сделанный в 1921 году. Сигара и кожаный диван, на котором она лежит, принадлежат прежде всего мужским пространствам, то есть офису и клубу. Фрейд показал, что причиной психических расстройств

и неврозов у женщин являются подавленные воспоминания и сексуальность, в основе которых лежит зависть к пенису. Принятие на себя роли пациента, а затем и врача, является частью маскарада, цель которого высмеять и обратить вспять господствующие иерархии.

Таким образом, Монко стремится продемонстрировать и подчеркнуть насилие, навязываемое женщинам с помощью такого рода образов, а также показать, что они сами по себе сконструированы.

В начале своего творческого пути занявшись искусственно созданными истерией конвенциями, определяющими и ограничивающими женщину, Монко на протяжении всей карьеры анализирует искусственно созданные и внедренные в культуру образы: примечателен ее проект под названием «WOW / Женщины всего мира поднимите правую руку!» (2018), посвященный вожделению и способам его конструирования, а также влиянию рекламы на создание культа брака и парадоксальной значимости кольца с бриллиантом на помолвку (результат рекламной кампании фирмы Де Бирс). Увлекшись истерическими проявлениями и их влиянием на современную культуру, она еще не раз обращается к культовым позам истеричек. Так, в 2007 году она примеряет концепцию об истерии Ж. Лакана на всю свою семью в серии фотографий «Скажи мне».

Монко рассказывает, что импульсом для создания этой серии послужило представление Лакана о том, что общение — это неудача: если бы люди понимали друг друга в совершенстве, им не нужны были бы никакие слова. С другой стороны, вербальная формулировка была одним из фундаментальных средств психоанализа.

В своей теории четырех дискурсов Лакан вводит коммуникативные схемы, одна из таких схем — дискурс истерики [2, с. 31]. Истерик для философа — это не обязательно патологический субъект, но тот, кто бросает вызов знанию (сам Лакан также может быть понят как истерик). Если знание, язык и символический порядок представлены учителем, то отношения между истериком и учителем можно с таким же успехом интерпретировать как отношения между ребенком и родителем, студентом и профессором, гражданином и полицейским и т. д. Истерик, потерявший идентичность (ведь истерия — следствие расщепленности субъекта), обращается к учителю с просьбой: «Скажи мне, кто я, скажи мне, чего я желаю».

Илл. 7. Марге Монко. Автопортрет с матерью. Из серии «Скажи мне». 2007. Хромогенная цветная фотография. 85 × 73 см. Коллекция Марге Монко, Таллин

Эта работа представляет собой небольшое исследование детских и взрослых отношений художницы с ее матерью и бабушками с точки зрения истерического дискурса, опирающегося на Мастер-схему: отношения, в которых родитель доминирует. В серии Монко выставляет фотографические портреты матери и обеих бабушек, а также несколько автопортретов. Примечательно, что родственники художницы уверенно смотрят прямо в камеру, тогда как себя Монко изображает отвернувшейся от камеры, потерянной, укрытой одеялом. На одной из фотографий Монко фотографируется вместе с матерью в дверном проеме: мать делает ей массаж плеч. Однако само построение кадра предполагает другой смысл: Монко опускает голову, ее волосы полностью закрывают лицо, она сутулит плечи, ее тело обмякло под руками матери. Ее родительница своими руками конструирует собственную дочь, вылепливая из нее свой образ и подобие, тем самым разрушая ее личность. Монко визуализирует то бессознательное, что живет в нас: забытые явления из детства, влияющие на нашу взрослую жизнь. Ведь непонимание истоков наличного знания невротизирует и расщепляет субъект.

Этой работой Монко актуализирует (на самом деле не терявшую свою актуальность) проблему расщепленной личности: дискурс «истеричного характера», «истерического тела» в массовой культуре (к примеру, японская фирма одежды Hysteric Glamour, использующая шаблонные образы «загадочной, таинственной женщины» для принтов) — это дискурс утратившего или так и не обретшего идентичность столь распространенного сегодня массовизированного индивида [1, с. 163]. Монко обращается к теме семьи по одной причине: истерик, миметичный и театральный субъект, говорит не от себя, его действия и поведение формируют третьи лица (внешние «господские», «повелительные» инстанции), в большинстве случаев — родители, наглядно, через знакомые всем отношения, демонстрируя влияние выстроенных исторически, ставших невидимыми властных отношений.

Подобные «скрытые» властные отношения раскрываются и в работе «Правильно/Неправильно», посвященной советским книгам «Красоты и здоровья» для женщин [см.: 15]. Монко издает брошюру с перерисованными рисунками-схемами из советской книги, помещая в ее центр расстроившуюся девушку в классической «истерической дуге», вверху добавляя знак сноски, который ничего не объясняет и не дополняет. Внедрение этого образа призвано указать на дисциплинарную власть государства, которое регулировало, как надо ходить, сидеть, работать, подниматься по лестнице и т. д., заменяя родителей и продолжая Мастер-схему: расщепленную, «неправильную» личность женщины властный организм подстраивает под «удобные» рамки и стандартный образ домохозяйки, которая должна сохранять красоту и здоровье ради поддержания домашнего быта.

Таким образом, в условиях кризиса идентичности, царящего в современном эстонском обществе в связи с историческими и географическими обстоятельствами, художественные репрезентации расщепленной, «истеричной» личности, воплощающей в себе устоявшиеся социальные и культурные паттерны, влияющие на отдельных индивидов, становятся особенно актуальны. Занимаясь как самоанализом, так и анализом коллективного бессознательного, художники стремятся раскрыть причины угнетения «девиантного» поведения, а также влияния «чужеродной» культуры на Эстонию, поднимая все новые проблемные темы для визуальных исследований: телесности и национальной идентичности [17, p. 167–168].

Список литературы:

1 *Кожаринова А.Р.* Массовая коммуникация как взаимодействие дискурсов: аналитический потенциал теории четырех дискурсов Ж. Лакана // Знание. Понимание. Умение. 2019. № 2. С. 157–166.

2 *Лакан Ж.* Изнанка психоанализа. Семинар: Книга 17 (1969–1970). М.: Гнозис, 2008. 272 с.

3 *Фрейд З.* Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995. 400 с.

4 *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, Рудомино, 1997. 576 с.

5 *Allas A.* Eat, Pray, Love... // Estonian Art. 2011. № 1. Pp. 6–10.

6 *Breton A., Aragon L.* Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928) // La Révolution Surréaliste. 1928. № 11. Pp. 20–21.

7 *Charcot J.-M., Richer P.* Les Démoniaques dans l'Art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.

8 *Didi-Huberman G.* Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003. 386 p.

9 *Garner S.N., Kahane S., Sprengnether M.S.* The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2019. 400 p.

10 *Jervis J.* Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World. London, New York: Bloomsbury Publishing, 2015. 256 p.

11 *Kivimaa K.* Introducing Sexual Difference into Estonian Art: Feminist Tendencies During the 1990s // n. paradoxa. 2001. № 14. Pp. 14–29.

12 *Londe A.* La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques. Paris: Gauthier-Villars et fils, 1893. 220 p.

13 *Masso I.* Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? // Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s. Tallinn: CCA, 2001. Pp. 23–34.

14 *Monko M.* Forum // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 16–17.

15 *Monko M.* Right / Wrong. Tallinn: Lugemik, 2015. 37 p.

16 *Raun T.* Estonia in the 1990s // Journal of Baltic Studies. 2001. № 32. Pp. 19–43.

17 *Ruutsoo R.* The Perception of Historical Identity and The Restoration of Estonian National Independence // Nationalities Papers. 1995. № 22. Pp. 167–179.

18 *Saar J.* Eva Gives Birth to Earth // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 5–7.

19 *Schwab M.* Art and Identity: The Soviet Woman in Estonian Art // Estonian Art. 2010. № 1. Pp. 18–21.

References:

1 Kozharinova A.R. Massovaya kommunikaciya kak vzaimodejstvie diskursov: analiticheskij potencial teorii chetyrekh diskursov Zh. Lakana [Mass Communication as the Interaction of Discourses: The Analytical Potential of the Theory of Four Discourses by J. Lacan]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2019, no. 2, pp. 157–166. (In Russ.)

2 Lacan J. *Iznanka psihoanaliza. Seminar: Kniga 17 (1969–1970)* [The Wrong Side of Psychoanalysis. Seminar: Book 17 (1969–1970)]. Moscow, Gnozis Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)

3 Freud S. *Hudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [Artist and Fantasy (Collection of Works)]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russ.)

4 Foucault M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu* [The History of Madness in the Classical Era]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., Rudomino Publ., 1997. 576 p. (In Russ.)

5 Allas A. Eat, Pray, Love... *Estonian Art*, 2011, no. 1, pp. 6–10.

6 Breton A., Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878-1928). *La Révolution Surréaliste*, 1928, no. 11, pp. 20–21.

7 Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.

8 Didi-Huberman G. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2003. 386 p.

9 Garner S.N., Kahane S., Sprengnether M.S. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2019. 400 p.

10 Jervis J. *Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World*. London, New York, Bloomsbury Publishing, 2015. 256 p.

11 Kivimaa K. Introducing Sexual Difference into Estonian Art: Feminist Tendencies During the 1990s. *n. paradoxa*, 2001, no. 14, pp. 14–29.

12 Londe A. *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris, Gauthier-Villars et fils, 1893. 220 p.

13 Masso I. Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? *Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s*. Tallinn, CCA, 2001, pp. 23–34.

14 Monko M. Forum. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 16–17.

15 Monko M. *Right/Wrong*. Tallinn, Lugemik, 2015. 37 p.

16 Raun T. Estonia in the 1990s. *Journal of Baltic Studies*, 2001, no. 32, pp. 19–43.

17 Ruutsoo R. The Perception of Historical Identity and The Restoration of Estonian National Independence. *Nationalities Papers*, 1995, no. 22, pp. 167–179.

18 Saar J. Eva gives birth to earth. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 5–7.

19 Schwab M. Art and Identity: The Soviet Woman in Estonian Art. *Estonian Art*, 2010, no. 1, pp. 18–21.

УДК 791 / 008
ББК 85.374 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-344-365

Эвальё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru
Ключевые слова: кинематограф, рок-музыка, рок-музыкант, Иной, Орфей, демон перекрестка, вампир, монстр, «Призрачный гонщик», «Блэйд», «Другой мир».

Эвальё Виолетта Дмитриевна

Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе

Внимание автора сосредоточенно на образах музыкантов со сверхспособностями в западном кинематографе, их узнаваемых внешних и поведенческих особенностях, что во многом связано с клишированным восприятием того или иного стилистического направления рок-музыки. Возникает вопрос, почему же образы рок-музыкантов так хорошо вписываются в кинематографическую ткань. В первую очередь — благодаря высокому потенциалу экранных историй для многоуровневой дешифровки, наличию карнавальных и мистических мотивов в интерпретации концертной деятельности. Также значительную роль играют детективные элементы сюжетов и экзистенциальные проблемы героев. Клишированные мотивы бунтарства героев-Иных напрямую не соотносятся с современными поведенческими тенденциями в обыденной жизни, однако именно эти мотивы востребованы у зрительской аудитории. Автор подробно рассматривает ряд персонажей рок-музыкантов, которые появляются во многих фильмах в образах Иных и предполагают индивидуальные зрительские оценки этического начала в том или другом герое.

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru
Keywords: cinema, rock music, rock musician, Other, Orpheus, crossroads demon, vampire, monster, Ghost Rider, Blade, Underworld.

Evallyo Violetta D.

The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema

In this article, attention is mainly focused on the images of musicians with supernormal abilities in Western cinema, their recognizable external and behavioral features, which are largely a clichéd perception of one or another stylistic of rock music. Why do the images of rock musicians fit so well into the visual structure? First of all, this is the high potential of the represented stories for multilevel decryption. The interest of mass culture in the field of rock music is characterized by many criteria, and not least of all associated with the carnival, mystical elements of concert activity; detective elements, and existential twists and turns. The clichéd motives of protest do not coincide with everyday life or do not directly correlate with it, but it is precisely the struggle that becomes in demand among the audience. It is symptomatic that rock musicians appear in many films in the images of Others, endowed with superpowers. Different myths are intertwined, and transformations and demonic forces are initially regarded as something unrighteous, but it is to the audience's judgment that options are presented in assessing the Others and their fate. The author examines in detail a number of characters of rock musicians who appear in many films in the images of Others, supreme beings. This kind of character assumes the individual assessments of ethical principles inherent to this or that superhero.

Искусство музыки и музыканты давно интересуют кинематограф. Наибольшее внимание уделяется признанным мастерам — Моцарту, Баху, Паганини. В последние десятилетия кинематографисты стали обращать внимание на джазовых, поп-исполнителей. Рок-музыканты же зачастую или появляются в эпизодических ролях, или в фильмах, сосредоточенных на других темах, где они выступают в роли Иных, наделенных сверхчеловеческими способностями, осененными покровительством темных сил. В этой статье внимание преимущественно сосредоточенно именно на образах музыкантов со сверхспособностями в западном кинематографе, их узнаваемых внешних и поведенческих особенностях, во многом являющихся клишированным восприятием того или иного стилистического направления рок-музыки.

В первую очередь обратим внимание на важный тезис, сформулированный Е.А. Савицкой: «Рок-музыка как явление синтетическое вбирает в свой оборот различные художественные и технические средства, задействует, помимо аудиального ряда, и многие другие — визуальный, символико-предметный, пластический и др. Оно существует не только в концертно-исполнительском звучании, но и (иногда исключительно) в виде аудиозаписи, видеоклипа, цифрового релиза, и сегодня уже немыслимо без новейших технологий. Таким образом рок становится своеобразным медиапространством» [6, с. 6].

Интерес массовой культуры к сфере рок-музыки характеризуется множеством критериев, и не в последнюю очередь связан и с карнавальными, мистическими элементами концертной деятельности. В.А. Кузьмина пишет: «…в пространственно-временном континууме рок-концерта происходит процесс нивелирования индивидуального сознания и акцентирования коллективного в качестве главного воспринимающего субъекта, который переносит рок-концерт из категории искусства в область сакральных магико-мистических практик» [3, с. 276]. В отношении персонажей комиксов, многие из которых наделены сверхъестественными способностями (например, Блэйд, о котором мы будем говорить ниже), М. Элиаде справедливо замечает, что они «являются современной версией мифологических или фольклорных героев. <…> То же относится и к жанру полицейского романа <…> читатель неосознанно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистерии, у него возникает чувство личной

причастности к действу, оказывающемуся одновременно опасным и „героическим“» [12, с. 182–183].

Бесспорно, в фильмах, оказавшихся в центре внимания данной статьи, присутствуют и детективные элементы (попытка обнаружить правду о гибели родителей-людей), и бунт против своего создателя. Почему же образы рок-музыкантов так хорошо вписываются в кинематографическую ткань? Подробно исследуя мифы о героях, Отто Ранк делает вывод, что «наделяя героя деталями истории своего собственного детства, они [*взрослые люди. — В.Э.*] идентифицируют себя с ними, так сказать, претендуя на роль подобных героев в рамках своей собственной личности. Поэтому настоящим героем создаваемой саги является эго, которое воплощается в герое, возвращаясь к тому времени, когда оно само было героем, совершившим свое первое героическое деяние — восстание против отца. Эго может отыскать свой собственный героизм только во времена детства, и поэтому оно приписывает герою свой собственный мятеж» [5, с. 237]. А рок, как известно, имеет прямое отношение к бунтарству. В связке внешнего соответствия рок-музыканта и мифологического стержня, протест героя-Иного против своей природы и создателя (т. е. своего рода — родителей, отца) представляется наиболее логичным и оправданным в условиях реализации паттернов массовой культуры.

Т. Салахиева-Талал констатирует, что в сценарных техниках, которым обучаются будущие специалисты кино, активно задействуется фрейдистский психоанализ [7, с. 31]. В кинематографе мотивы бунта против отца (создателя) превращаются в архетипические конструкции, а концепции Фрейда сами по себе уже являются отраженной реальностью в восприятии жившего в других социальных, культурных условиях ученого. То есть клишированные мотивы протеста героев-иных не совпадают с обыденной жизнью или же не соотносятся с ней напрямую. Как правило, подавляемые волей бунтарские настроения зрителя против властных структур или индивидов (будь то авторитетный родственник, начальник или полицейский, выписывающий штраф) по большей части нереализуемы в жизни, поэтому и становятся востребованы у зрительской аудитории.

В.Н. Сыров справедливо замечает, что «рок-музыка порождена стихией протеста, с другой стороны, в ней заметно преодоление стихийности, стремление к обретению *формы*» [10, с. 470]. И далее

Е.В. Мякотин выделяет ряд структурно-семантических признаков тембрового среза рока, среди которых отметим амбивалентность, рождающуюся в результате взаимоотношений первичных тембров и электросонорности, которая, в свою очередь, порождает ситуацию увенчания-развенчания, с концепцией постоянного движения, обновления и смысловой трансформации [4, с. 489]. А значит, в «поверхностных» и несерьезных сюжетах о рокерах-вампирах и других монстрах заложен потенциал в многоуровневой дешифровки.

Авторы объемного, серьезного труда «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху» пишут: «стоит ли говорить, что в истории XX века систематические инверсионные процессы вернули человечество к сумеркам богов, а следовательно, и к активизации демонов и драконов, вызвавших к жизни целый институт их институционализации, т. е. массовую культуру. А ведь, собственно, что такое эта демонизация эстетических форм в виде литературных и кинематографических образов, как не проекция глубинного психологического содержания индивида… литературный или кинематографический двойник человека массы актуализирует лишь негативную, разрушительную силу самого человека массы….» [11, с. 878]. А значит, образы вампиров, оборотней — любых узнаваемо Иных — помноженные на узнаваемые черты, присущие представителям рок-культуры, становятся удачным симбиозом для формирования многогранного, но довольно клишированного персонажа.

Можно условно выделить три вида персонажей: «рокер», или так называемый «металлист», «блэк-металлист» и панк.

Каждая разновидность рока способствует прорисовке персонажа, его этических ориентиров, косвенно соотносится с атрибутикой и, главное, эстетическими категориями того иного музыкального направления.

Образ «блэк-металлиста» в соответствии с эстетикой стиля очень близок к теме смерти. Чаще всего это фильмы про вампиров, их герои лишь косвенно ориентируется на человеческие категории справедливости. Например, Селин из «Другого мира». Она четко выполняет задачу истребления оборотней, мало заботясь о сопутствующих человеческих жертвах. Внешний вид девушки эволюционирует от фильма к фильму. Если в первой части (*Underworld,* реж. Л. Уайзман, 2003) в одежде Селин преобладает эстетика готики (корсет, латексный

комбинезон, длинный плащ) и элементы дэт-металл (в частности, массивные, утяжеленные сапоги), то во второй части она уже без плаща. Далее она сначала обзаведется «человеческим» серым пальто, а позже и светлой шубкой, а о ее вампирской природе будут напоминать лишь кожаные брюки. Но моральный кодекс Селин останется практически неизменным — спасти свой мир и защитить близких.

Блэйд — это тоже *Иной-воин,* сражающийся со сверхъестественными существами, однако он больше сосредоточен на спасении как человечества, так и отдельных людей (*Blade*, реж. С. Норрингтон, 1998). Как и Селин, внешний вид Блэйда соотносится с готик- и дет-металлом, как и его довольно философское отношение к смерти. Однако и Селин, и Блэйд не связаны с каким-либо искусством. А вот Эрик Дрэйвен («Ворон» / *The Crow*, реж. А. Пройас, 1994), восставший через год после своей гибели, был именно музыкантом (в ломбарде он даже забирает электрогитару в качестве напоминания о своей прошлой жизни). Он, как и «полагается» герою со сверхчеловеческими способностями, затянут в кожу, носит длинный плащ. И тоже не отягощен человеческими нормами — убивает преступников, разочаровавшись в «человеческом» правосудии.

В.А. Кузьмина отмечает, что «одна из важнейших творческих задач в этом случае [*подчеркнуть индивидуальность рок-исполнителя. — Э.В.*] — наиболее точно, а главное — доступно и доходчиво воссоздать образ лирического героя (или нескольких героев), который, в свою очередь, складывается из мизансцен, обладает определенной внешностью, голосом, испытывает эмоции, вспоминает и рассказывает истории из своей жизни. Рок-музыканты одержимы поиском собственной идентичности» [3, с. 273]. В данном контексте образная рок-«упаковка», «обертка» монструозных персонажей представляется дважды выигрышной: помимо акцента на очевидных внешних конфликтах подчеркивается внутренняя борьба героя с собственными демонами, поиск ответа на вопрос, кто он, что его определяет — природа или разум. Интересно, что многие Иные-монстры сосредоточены на поисках себя и доказательств, что они не чудовища — и Призрачный гонщик Джонни Блейз, и Блэйд, и другие. Селин («Другой мир») частично удается сформировать «человеческие» взаимоотношения с Майклом, со своей дочерью в условиях непрекращающейся борьбы за выживание. В связи с этим приведем цитату из статьи М.Ф. Ка-

Илл. 1. Кадр из фильма «Блэйд» (*Blade*, реж. С. Норрингтон, 1998)

Илл. 2. Кадр из фильма «Ворон» (*The Crow*, реж. А. Пройас, 1994)

зючица: «…в сфере художественного мировоззрения легитимация действует опосредованно, формирует ценностные ориентиры у реципиентов через художественные образы, так сказать, маскирующие их идеологическое воздействие» [1, с. 202]. В фильмах «Другой мир» против прекрасной Селин выступают не только «традиционные» враги — ликаны, сородичи-вампиры, но и люди (особенно ярко изображены «этнические» зачистки, инициированные правительствами, в фильме «Другой мир: Пробуждение» / *Underworld: Awakening*, реж. М. Морлинд, Б. Стейн, 2012). Таким образом, героиня является изгоем в каждой из существующих властных структур, а значит, образ Селин как *Иной* трансформируется в «обычного» изгоя(1). Е.В. Сальникова констатирует важный момент: «…не менее значимой тенденцией становится стремление кино приобщить сверхчеловеческих существ к самому демократическому и современному быту, выстроить для них убедительно реалистическую среду обитания» [8, с. 456]. Эти выводы во многом соотносятся и с Призрачным гонщиком Джонни Блейзом. Персонаж Николаса Кейджа («Призрачный гонщик» / *Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007) продолжает свою человеческую жизнь, тешит публику сверхопасными номерами. Как можно увидеть в начале фильма, перепрыгнув на мотоцикле через футбольное поле с выстроенными в ряд тягачами, гонщик неудачно падает и, будь он обычным человеком, то, безусловно, погиб бы. Однако сила, дремлющая в нем, возвращает его к жизни. Примечательно, что до «активизации» своего дьявольского «потенциала», Джонни Блейз пытался жить обычной жизнью. Хотя, разумеется, одинокую гастрольную жизнь экстремальщика-суперзвезды сложно назвать обыденной, тем не менее она выглядит вполне человеческой.

В данном ракурсе можно вспомнить и «Железного человека» Тони Старка, воплощенного Робертом Дауни-мл. Строго говоря, никаких сверхчеловеческих сил у него нет, что блестяще продемонстрировал диалог между ним и Капитаном Америка в фильме «Мстители» (*The Avengers*, реж. Дж. Уидон, 2012):

(1) В контексте милитаристского ракурса представляется интересным исследование зарубежных ученых «Транснациональные и постколониальные вампиры» [14]. Об оппозиции Блэйда и официальных властных (в частности, полицейских) структур см. [13, с. 192].

Стив Роджерс (Капитан Америка): Парень в бронированном костюме. А снять? Кто ты без него?

Тони Старк (Железный человек): Гений, миллиардер, плейбой, филантроп[(2)].

Строго говоря, Тони Старк не является ни музыкантом, ни рокером, но режиссерской волей, его музыкальной темой являются композиции AC/DC, которые придают ему ауру отчаянного рокера-добряка.

Поиск собственной идентичности героями происходит в условиях изоляции. Согласно определению одиночества, данному С.С. Ступиным, «одиночество — целый сонм голосов, толкующих о соблазне свободы, о таинственном опыте самоузнавания, о тщетности любых попыток выбраться из клетки собственной автономности. И потому одиночество — это еще и выбор. Между действием и бездействием. Между неизбывной меланхолией и мужеством на решительный шаг к самому себе» [9, с. 68]. И попытка осознать себя и свою сущность свойственна героям-иным в той или иной степени. Так, помимо коллекции дорогих мотоциклов, в квартире Джонни Блейза (точнее — на чердаке; и тут снова приходит на ум рабочая зона Тони Старка — его гараж) повсюду книги религиозного содержания. Он тщится познать сущность, засевшую глубоко в нем.

В последующих фильмах о вороне образ угрюмого мстителя претерпевает значительные изменения. В частности, он утрачивает свой узнаваемо брутальный внешний вид. Так, в фильме «Ворон 2: Город ангелов» (*The Crow: City of Angels*, реж. Т. Поуп, 1996) герой Эш Корвен уже больше похож на Джокера из киноадаптаций комиксов DC, в его внешнем виде практически отсутствуют «нотки» готик- и дэт-металла. Однако в этом фильме, в эпизодической роли приспешника зла снялся Игги Поп. Массивное украшение на шее, большое количество клепок на штанах, обнаженный торс рисуют узнаваемый образ панка.

Панки в роли Иных, как правило, фигурируют в качестве злодеев. Так, можно вспомнить «Терминатора»: в первой части (*The Terminator,* реж. Дж. Кэмерон, 1984) персонаж Арнольда Шварценеггера был ключевым антагонистом и охотился на Сару Коннор, а по прибытии на

(2) Интересно, что в фильме «Лига справедливости» (Justice League, реж. З. Снайдер, 2017) Флеш (Эзра Миллер) спрашивает Брюса Уэйна (Бен Аффлек), в чем его суперсила, и получает лаконичный ответ «деньги».

Илл. 3. Кадр из фильма «Призрачный гонщик» (*Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007)

Илл. 4. Кадр из фильма «Призрачный гонщик» (*Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007)

землю, он раздел маргинальных личностей, выглядящих как панки. Во втором фильме (*Terminator 2: Judgment Day*, реж. Дж. Кэмерон, 1991) Терминатор намеревался защищать Джона Коннора, а одежду позаимствовал уже у байкеров, которые известны строгими этическими нормами (не обижать женщин, детей и стариков и т.д.).

Итак, «рокер» обычно носит косуху, джинсы или кожаные штаны, цепи, многочисленные клепки. Как правило, *Иные-рокеры* стоят на страже справедливости и ориентированы на помощь людям, несмотря на свою «демоническую» природу. Здесь стоит снова вспомнить фильмы о Призрачном гонщике, особенно второй менее удачный фильм (*Ghost Rider: Spirit of Vengeance*, реж. М. Невелдайн, Б. Тейлор, 2012). Наперекор своей нечеловеческой природе и заключенной с дьяволом сделке, герой Николаса Кейджа противостоит демонам и самому Сатане, чтобы защитить мальчика и его мать.

Очень яркими представляются персонажи мультфильма «Мыши-рокеры с Марса», варьирующие мотивы игрового кино (*Biker Mice from Mars*, реж. Т. Татаранович, Р. Трублад, 1993–1996). Мыши-рокеры на своих байках, как и Призрачный гонщик Джонни Блейз, могут ездить вертикально по стенам здания. А самым первым побежденным врагом становится «терминатор». Мыши демонстрируют типичные «признаки» рокера — резкость в движениях и выражениях, любовь к своим мотоциклам, насмешки над опасностью и стойкость перед жизненными обстоятельствами. По сути, герои живут в условиях постапокалипсиса своего мира: Марс и почти все его население уничтожены инопланетными врагами; космический корабль, на котором герои покинули родную планету, разбит. Но мыши-рокеры не унывают — под электрогитарный рифф, подтрунивая друг над другом, они катапультируются на находящуюся неподалеку Землю. «Вот это жизнь! Только рок-н-ролл и гонки по космосу! — говорят мыши-рокеры. — В варварской вселенной можно рассчитывать только на три вещи: свои мозги, своих братьев и свой байк». В мультфильме высок градус иронии по отношению к превратностям жизни, к опасностям борьбы с врагами и даже к «крутости» самих героев.

В этом мультике жанр научной фантастики практически полностью нивелируется равноценностью космических и земных проблем: в центре внимания предстают бандитские группировки, терроризирующие мелких предпринимателей, и вселенского уров-

Илл. 5. Кадр из фильма «Ворон 2: Город ангелов» (*The Crow: City of Angels*, реж. Т. Поуп, 1996)

Илл. 6. Кадр из мультфильма «Мыши-рокеры с Марса» (*Biker Mice from Mars*, реж. Т. Татаранович, Р. Трублад, 1993–1996)

ня антагонист, занимающий высокий пост директора хищнической корпорации. Другим ключевым элементом мультфильма становятся сами персонажи — мыши. Это уже не милый шаловливый Микки Маус, не веселые черепашки (имеются ввиду персонажи мультфильма «Черепашки-ниндзя» / Teenage Mutant Ninja Turtles, реж. Б. Вульф, Т. Лав, М. Стюарт и др., 1987–1996), но накачанные, маскулинные герои, во многом антропоморфные, готовые при первом знакомстве недвусмысленно подмигнуть красотке. А рокерская крутизна характеров мышей, демонстрирующая свободу их духа, становится заключительным элементом системы, делая их узнаваемыми героями своей эпохи, и «репликами» образа рокера, сформированного в игровом кино.

Ирония неидеального рок-музыканта

В фильме «Медиатор судьбы» (*Tenacious D in The Pick of Destiny*, Л. Линч, 2006) главная задача героев заключается в борьбе со стереотипом, что рок-музыка — дьявольское занятие. В начальном эпизоде о детстве Джека Блэка после ссоры с отцом он в мольбе обращается к плакату на двери с изображением Дио на дьявольском троне, окруженном огнем. К восторженному удивлению мальчика, он получает ответ — Дио и мир на плакате «оживают», и рок-звезда благословляет Джека на рок: «Go my son and rock!» И, словно в назидание сторонникам озвученного стереотипа, в кульминации фильма Джек Блэк и Кайл Гэсс в рок-баттле побеждают древнего демона и отправляют обратно в ад. Представляется, что этот сюжетный момент интерпретируется не только как отсутствие прямой связи между роком и дьяволом, но и представляет самих музыкантов героями, наделенными силой, способной этого дьявола победить.

Довольно ироничным представляется и фильм «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009). Сюжет прост: малоизвестная музыкальная группа The Winners (с точки зрения стиля тяготеющая к альтернативе) уныло гастролирует по малоизвестным площадкам. Все меняется, когда басистка группы Дженнифер становится вампиром. Внешность девушки, ранее одевавшейся в свободные рубашки и кеды, характерные для музыкантов альтернативного рока, преображается, начинает тяготеть к готике — беленная кожа, алые пряди в развева-

Илл. 7. Кадр из фильма «Медиатор судьбы» (*Tenacious D in The Pick of Destiny,* реж. Л. Линч, 2006)

Илл. 8. Кадр из фильма «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009)

ющейся копне темных волос, накрашенные темной помадой губы, подчеркнуто сексуальная одежда, облегающая грудь и стройные ноги своей обладательницы. Популярность группы начинает расти за счет повышенного интереса околдованной вампирской аурой публики к новому амплуа басистки. Интересен и сам эпизод превращения девушки в вампира. Нет привычных публике укусов: ни как интимного процесса инициации между создателем и детищем, ни как жесткого нападения. Трансформация девушки происходит под композицию, словно исполняемую королем вампиров (этот эпизод фильма вполне может быть использован в качестве клипа к звучащей композиции). Другие вампиры замыкают Дженнифер в круг, однако держат дистанцию, не воздействуя физически. Она впадает в некое подобие транса и, как зритель узнает далее, заражается не только «вампиризмом», но и тягой к более мелодичному готик-року.

Любопытно, что в этом фильме несколько раз появляется Игги Поп в роли гениального звукорежиссера. Симптоматично, что этот герой сразу распознает в девушке вампира и выходит на открытый разговор с фронтменом группы, уговаривая его не эксплуатировать гипнотические способности вампира, но честно играть «свою» музыку.

Создатели фильма иронизируют над более «тяжелыми» рок-группами, в частности, относящимися к эстетике дэт-металл. Так, на фестивале они планируют выступать после некой популярной группы (в роли их вокалиста выступил Моби), фанаты которой забрасывают сцену сочащимися кровью кусками мяса.

По мере развития сюжета и приближения к кульминационному фестивалю, вся группа становится вампирами и побеждает в конкурсе. Вскоре, впрочем, в музыкантах просыпается совесть, и они с помощью престарелого Ван Хельсинга убивают короля вампиров, нарушив цепочку обращений, и снова становятся людьми. Корчась от «детоксикации», они удивляются болезненности обратной трансформации, на что Ван Хельсинг иронично замечает, что они «снова становятся безработными музыкантами», и советует «не дергаться — больнее будет». Однако, после успеха и популярности героям фильма трудно удержаться в обыденной жизни, и древний демон-вампир в исполнении Элиса Купера вновь искушает музыкантов, подстроив им поломку автомобиля на перекрестке.

Демон перекрестка

Мотив продажи души демону перекрестка является довольно известным в культуре. Так, в противовес «Я-концепции» У. Джеймса Г. Консон формулирует понятие «Не-Я-концепции», означающей «конфликт чаяний и их недостижимости, а также вопросы *цены* успеха. <…> Отмеченный конфликт не разрешается, а уходит в более глубокую стадию противоречий, характеризующуюся отказом человека от своих нравственных принципов и тем, что в художественных практиках Нового времени понимается как сделка с дьяволом, скрепленная куплей-продажей человеческой души» [2, с. 193].

В кинематографе ключевую роль продавца, как правило, играет блюзовый музыкант. Например, так происходит в эпизоде «Блюз на перекрестке» (*Crossroad Blues*, 2 сезон, 8 эпизод) сериала «Сверхъестественное» (*Supernatural*, реж. Р. Сингер, Ф. Сгриккиа, Дж. Шоуолтер и др., 2005–2020), в котором раскрывается история Роберта Джонсона — легендарного блюзового музыканта. Наиболее показателен в этом контексте фильм «Перекресток» (*Crossroads*, реж. У. Хилл, 1986). Молодой музыкант Юджин вместе с Вилли Брауном отправляются за потерянной тридцатой песней Роберта Джонсона. В кульминации фильма Юджин ставит на кон свою душу, желая спасти друга, и приходит на бал Сатаны, чтобы сразиться в рок-баттле с дьявольским гитаристом, роль которого исполнил Стив Вай (внешний вид музыканта тоже во многом соотносится с эстетикой панк-рока). Любопытно, что Юджин в этом поединке играет «Каприс № 5» Паганини, что можно расценить как отсылку к популярной легенде.

Ярким примером обращения к этой легенде может служить и композиция «Игра с огнем» (альбом «Игра с огнем», В. Холстинин, В. Дубинин, 1989) группы «Ария»:

> Но спустись на дно, пряча в струнах смех.
> Сделай звук вином, сокруши мой трон.
> «Адским» скрипачом станешь без помех,
> Мы тебя поймем, там играй с огнем!

В этих строчках в первую очередь прочитывается опьяняющее воздействие музыки скрипача на хозяина преисподней. В мифологии

Илл. 9. Кадр из фильма «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009)

Илл. 10. Кадр из фильма «Перекресток» (*Crossroad*s, реж. У. Хилл, 1986)

«договор» Орфея с Аидом можно рассматривать в качестве прообраза мотива сделки музыканта со сверхчеловеческим существом. В попытках вернуть любимую жену Эвридику, Орфей спускался в царство Аида и очаровывал его повелителя своим музыкальным талантом. Однако при этом Орфей не выполнял условия, оборачиваясь на тень возлюбленной[3], и терял ее, уже навсегда. В контексте данного исследования важным представляется не столько гипнотические способности музыканта и его отношения с потусторонними силами, сколько его гибель. Существует несколько версий, детали разнятся, но все они сводятся к жестокой расправе над гениальным музыкантом. В фильме «Перекресток» Вилли Браун слышит тяжелое дыхание преследующих его чудовищных псов, в упомянутом «Блюзе на перекрестке» именно адские гончие растерзывают несчастных музыкантов. Напрашивается вывод, что именно в такой жестокой гибели кинематографисты и видят расплату за сделку с дьяволом.

Реабилитация образа Иного

Своего рода реабилитацией образа рокера-Иного является вампир Адам из фильма «Выживут только любовники» (*Only Lovers Left Alive*, реж. Дж. Джармуш, 2013).

Традиционно, кинематограф репрезентует вампиров пресытившимися своим бессмертием, активно им наслаждающимися или же тоскующим по человеческой жизни. Адам кажется довольным своей природой, но чрезвычайно болезненно относится к поступкам людей, которых называет «зомби». Он живет на надрыве, производит впечатление сломленного, но не пресытившегося своим бессмертием и своей сущностью. Важно, что в отличие от «традиционных» репрезентационных вампирских образов, он не ощущает себя застывшим, остановившимся, не скорбит по смертной жизни и, как окажется в конце фильма, готов побороться за свое вампирское существование, «снизойдя» до средневековой жестокости в поисках пищи. По сравнению со своей женой Евой, Адам более «человечен»: он

(3) Возможно, с этого эпизода мифа и идет история, что вампиры сгорают под лучами солнечного света.

разочарован и угнетен упадком Детройта, в котором живет, скорбит и по покинувшей город культуре, и по разрушенным фабрикам. Для Евы это этап закономерной стагнации, аналогичной зимней спячке; с высоты своего многовекового жизненного опыта она видит эту цикличность. В данном контексте Адам кажется человеком, жизнь которого слишком коротка, чтобы умозрительно охватить столь длительные процессы.

Жилище Адама представляет собой на первый взгляд не систематизированный склад всего в декорациях упадка и запустения. Герой не замечает осыпающуюся штукатурку, не нуждается в человеческих процедурах (например, гигиенических, раз ванна расположена в коридоре и заполнена музыкальной аппаратурой). Но в этом кажущемся хаосе, столь ярко контрастирующем с традиционно музейной и подчеркнуто аккуратной организацией пространства привычных зрителю вампиров, Адам хорошо ориентируется, легкими движениями без каких-либо трудностей достает необходимый предмет. То есть в отличие от привычных высокоинтеллектуальных древних вампиров или сверхсильных воинов новый тип бессмертного Иного, питающегося кровью, очеловечен. Е.В. Сальникова пишет: «Вампир более не интересен как исключительно другой, иной, к тому же враждебный иной. Скорее, вампиризм — это мечтаемая формула достраивания образа узнаваемого современного человека образом культурного героя, ориентирующегося в пространстве культуры, как в родной стихии, и обладающего рядом черт сверхчеловека. Как сверхчеловек вампир может никогда не спать, не нуждаться в воздухе и обычной пище» [8, с. 454].

Безусловно, Адам хорошо образован, особенно в области музыки, и отдает свое сердце именно року. В этом фильме и ряде других можно отметить трансформации образа рокера-Иного. Образован и утончен, но не демонизирован. Иные все больше похожи на обычных людей, то есть имеют теперь право на существование.

Примечательно, что кажущаяся на первый взгляд огромной пропасть между превращением в вампира и фаустовским договором с дьяволом не так уж и велика. Во многих произведениях процесс инициации и превращения в вампира репрезентуется как своего рода сделка (вольная или не вольная), последствия которой редко

приносят участникам что-то кроме разочарования (речь идет о тоске по человеческой жизни, ощущениях несвободы). Однако в этих новых (или относительно новых) для себя обстоятельствах во многом романтические персонажи Иных все же стараются приблизиться к человеческим нормам и тем самым заслужить свое право на жизнь.

Симптоматично, что рок-музыканты появляются во многих фильмах в образах Иных, наделенных сверхспособностями. Разные мифы переплетаются, а превращения и демонические силы изначально расцениваются как нечто неправедное. Но, не меняя своих рациональных оценок, кино уже не склонно приглашать зрителя к эмоциональному осуждению героев. Новый этический дуализм допускает сосуществование моральной критики героя и игнорирование ее значимости в восприятии аудитории.

Список литературы:

1. *Казючиц М.Ф.* Герой, легитимность и состояние постмодерна в современных кинокомиксах США // Мир комиксов: протообразы, японская манга, кинокомикс / ред.-сост. Ю.А. Магера. Москва, Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2019. С. 199–209.
2. *Консон Г.Р.* «Не-Я-концепция» в европейской художественной литературе: к постановке проблемы // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальё. М.: Издательские решения, 2020. С. 188–209.
3. *Кузьмина В.А.* Развлечения и рок-культура // Развлечение и искусство: Вып. 2 / ред.-сост. Е.В. Дуков. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 271–283.
4. *Мякотин Е.В.* «Пограничность» в роке // Развлечение и искусство. Сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 482–491.
5. *Ранк О.* Миф о рождении героя / пер. с англ. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. 252 с.
6. *Савицкая Е.А.* Рок-музыка в современном мире // Рок-музыка в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания МК РФ / ИП Галин А.В., 2020. 208 с.
7. *Салахиева-Талал Т.* Психология в кино: создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 349 с.
8. *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические ракурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
9. *Ступин С.С.* Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенционального искусствознания. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
10. *Сыров В.Н.* От развлечения — к искусству (новые коммуникативные контексты рока) // Развлечение и искусство. Сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 470–482.
11. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социальный и искусствоведческий аспекты / Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
12. *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
13. *Abbott S.* Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World. University of Texas Press, 2007. 266 p.
14. Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood / eds. T. Khair, J. Höglund. Palgrave Macmillan, 2012. 241 p.

References:

1. Kazyuchic M.F. Geroj, legitimnost' i sostoyanie postmoderna v sovremennyh kinokomiksah SSHA [Hero, Legitimacy, and the State of Postmodernity in Modern USA Cinema Comics]. *Mir komiksov: protoobrazy, yaponskaya manga, kinokomiks* [World of Comics: Prototypes, Japanese Manga, Cinema Comics], ed. Yu.A. Magera. Moskva, Ekaterinburg, Fabrika komiksov Publ., 2019, pp. 199–209. (In Russ.)
2. Konson G.R. "Ne-Ya-koncepciya" v evropejskoj hudozhestvennoj literature: k postanovke problemy ["Not-Self-Concept" in European Fiction: Towards a Problem Statement]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma* [Art in the Context of a Pandemic: Mediatization and Discourse of Catastrophism], eds. A.A. Novikova, E.V. Salnikova, V.D. Evallyo. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 188–209. (In Russ.)
3. Kuzmina V.A. Razvlecheniya i rok-kul'tura [Entertainment and Rock Culture]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art] Vol. 2, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011, pp. 271–283. (In Russ.)
4. Myakotin E.V. "Pogranichnost'" v roke ["Borderline" in Rock Culture]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art]. Collection of Articles, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2008, pp. 482–491. (In Russ.)
5. Rank O. *Mif o rozhdenii geroya* [The Myth of the Hero's Birth]. Moscow, Refl-buk Publ.; Kiev, Vakler Publ., 1997. 252 p. (In Russ.)
6. Savickaya E.A. Rok-muzyka v sovremennom mire [Rock Music in the Modern World]. *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock Music in the Context of Modern Culture. Collection of Articles Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], ed. E.A. Savickaya. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya MK RF, IP Galin A.V. Publ., 2020. 208 p. (In Russ.)
7. Salahieva-Talal T. *Psihologiya v kino: sozdanie geroev i istorij* [Psychology in Cinema: the Creation of Heroes and Stories]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2019. 349 p. (In Russ.)
8. Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie rakursy* [Visual Culture in the Media Environment. Current Trends and Historical Perspectives]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2017. 552 p. (In Russ.)
9. Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistencional'nogo iskusstvoznaniya* [Art and the Limits of the Human. Experience of Existential Art History]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)
10. Syrov V.N. Ot razvlecheniya — k iskusstvu (novye kommunikativnye konteksty roka) [From Entertainment to Art (New Communicative Contexts of Rock)]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art]. Collection of Articles, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2008, pp. 470–482. (In Russ.)
11. *Civilizacionnaya identichnost' v perekhodnuyu epohu: kul'turologicheskij, social'nyj i iskusstvovedcheskij aspekty* [Civilizational Identity in a Transitional Era: Culturological, Social and Art Critical Aspects], Kondakov I.V., Sokolov K.B., Hrenov N.A. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2011. 1024 p. (In Russ.)
12. Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of the Myth], translated from French by V.P. Bol'shakov. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2010. 251 p. (In Russ.)
13. Abbott S. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World.* University of Texas Press, 2007. 266 p.
14. *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood,* eds. T. Khair, J. Höglund. Palgrave Macmillan, 2012. 241 p.

УДК 792.8
ББК 85.33
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-366-385

Войтова Инна Анатольевна
Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания; научный сотрудник, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru
Ключевые слова: танцовщицы-«босоножки», русский балетный костюм начала XX века, телесность, «Танец семи покрывал».

Войтова Инна Анатольевна

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века

Начало реформ в русском балете 1900-х годов большинство исследователей связывают с первыми гастролями Айседоры Дункан в России (1904–1905). Значительное влияние этой ведущей представительницы свободного танца на хореографию и костюм русского балета подробно описано в научной литературе и не подвергается сомнению. Однако свободный танец, или танец «модерн», вошел в моду в США и Европе благодаря предшественнице Дункан — американской танцовщице Лои Фуллер и представлял собой масштабное направление, которое включало творчество таких разных исполнительниц, как Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут (Руфь) Сен-Дени, Мод Аллан, Мата Хари и многих других. В данной статье автор предпринимает попытку комплексного анализа реформы танцевального костюма, произведенной так называемыми «босоножками»*, и ее влияния на костюм русского балета начала XX века, выявляя как общие ключевые трансформации, ставшие результатами этой реформы, так и некоторые прямые параллели в костюмах «босоножек» и русских балетных танцовщиц.

* «Босоножки» — устойчивое определение, закрепившееся за представительницами свободного танца. Однако не всегда танец исполнялся непосредственно босыми ногами, танцовщицы могли выступать в сандалиях или легких балетках. Термин «босоножки», прежде всего, подразумевал отказ от балетных туфель и танца на пуантах.

Voytova Inna A.
Postgraduate Student, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies; Researcher, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru
Keywords: “barefoot” dancers, Russian ballet costume at the beginning of 20th century, corporeality, Dance of the Seven Veils.

Voytova Inna A.

“More than in a Costume”: “Barefoot” Dancers and Russian Ballet Costume at the Beginning of the 20th Century

The beginning of reform in Russian ballet of the 1900s is connected by the most part of researchers with the first performances of Isadora Duncan in Russia (1904–1905). Her great influence on Russian ballet choreography and costume is explored well enough and indisputable. Nevertheless, free dance or “modern dance” became popular in the USA and in Europe because of Duncan’s predecessor, another American dancer Loie Fuller. It was a major tendency included creativity of such different performers as Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mata Hari and many others. The author of the presented article uses the complex method to analyze the reforms of dancing costume carried out by so called “barefoot” dancers and their influence on Russian ballet costume at the beginning of the 20th century, revealing general transformations and some direct parallels between costumes of “barefoot” dancers and Russians ballet dancers.

Свободный танец стал частным проявлением движения за освобождение тела, которое получило развитие в Европе и России на рубеже XIX–XX веков. В этот период происходил процесс переосмысления значения тела. Если телесное, материальное ранее было принято противопоставлять духовному, то теперь в философской мысли появилось такое понятие, как «одухотворенное тело». Фридрих Ницше считал человеческое тело носителем природной энергии, творческой силы, отмечая его способность к самоусовершенствованию и высокий эстетический потенциал. Естественные телесные функции он ставил выше, чем «все красивые состояния и вершины сознания» [15, с. 363]. Русские религиозные философы Дмитрий Мережковский и Василий Розанов поддерживали идеи Ницше, полагая, что плоть так же священна, как и дух [11, с. 345; 17, с. 63]. Обнаженное тело, которое в христианском обществе на протяжении долгих веков считалось греховным, отныне признавалось целомудренным и прекрасным. Идеал для подражания мыслители рубежа девятнадцатого-двадцатого столетий находили в древнем человеке — дикаре, древнем греке, который, в отличие от современного, не утратил органичной связи с природой и пребывал в гармонии духа и тела, не стесняясь своей наготы.

Новое отношение к телесности было вызвано не только несогласием с устаревшими догмами церковно-христианской морали, но и сложившейся социальной ситуацией в Европе. Во второй половине девятнадцатого столетия в психологии и медицине остро обозначились проблемы вырождения западной цивилизации. В 1857 году французский психиатр Бенедикт-Огюст Морель опубликовал «Трактат о вырождениях физических, умственных и нравственных человеческой породы и о причинах, порождающих эти болезненные разновидности», в котором была сформулирована теория дегенерации человечества. В 1892 году вышел в свет труд Макса Нордау «Вырождение», в котором автор рассуждал о болезненном состоянии культуры и искусства Европы, объясняя этот упадок с медицинско-психологической точки зрения. Страх перед вырождением, как моральным, так и физическим, сделал актуальными вопросы оздоровления организма и культивирования тела. Гедонистическое отношение к телу нашло отражение в распространении разного рода гимнастических практик, появлении свободного танца, в реформах сценического и модного костюма.

Представительницы свободного танца отрицали основы классической балетной школы. Сущностью их хореографического искусства стал мимесис, подражание природе. В репертуаре Лои Фуллер присутствовали «Танец огня», «Танец бабочки», «Танец лилии», знаменитый «Серпантин», который напоминал извивающиеся движения змеи. Змеиной пластике подражала и Рут Сен-Дени в своем номере «Кобра», показанном на сцене парижского театра Мариньи осенью 1906 года [23, с. 286]. Элементами свободного танца Айседоры Дункан были привычные человеческие движения — широкий шаг и бег. Рецензент «Биржевых ведомостей» Сергей Рафалович под впечатлением от выступлений Дункан в Петербурге писал: «Отвергнув мертвый формализм „балета“, она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из нее» [16, с. 6]. Дункан полагала балетный танец и костюм насилием над человеческим телом, утверждая, что «под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные мышцы… уродливое тело и искривленный скелет пляшет перед нами!» [8, с. 181].

В поисках естественных форм танца «босоножки» обращались к пляскам античной Греции и экзотическим танцам Востока, находя в них глубокий сакральный смысл. Однако источниками для танца часто становилась не живая хореографическая традиция, а произведения изобразительного искусства прошлых эпох. Так, Лои Фуллер вдохновляла танагрская мелкая пластика [19, с. 17], Айседора Дункан заимствовала позы и жесты из древнегреческой вазописи и рельефа, Рут Сен-Дени — из древнеиндийской скульптуры.

Тяготение к древнегреческим и древневосточным образцам в танце определило два основных типа костюма. «Босоножки», как правило, выступали либо в свободных хитонах и туниках *à la grecque* (Лои Фуллер, Айседора Дункан), либо в набедренных повязках, юбках и лифах из ниток бус (Рут Сен-Дени, Мата Хари, Мод Аллан). Тем не менее новшеством стало не использование античных и восточных видов костюма, которые встречались на театральной сцене и раньше, но манера надевать эти костюмы непосредственно на обнаженное тело, отказываясь от корсета, трико, нижних юбок и неудобной обуви. Айседора Дункан заявляла, что «только нагое тело может быть естественно в своих движениях» и «достигнув вершины цивилизации, человек вернется к наготе» [8, с. 180]. Мод Аллан о своем костюме

в танце «Видение Саломеи» говорила: «…ни за что на свете я не согласилась бы выступить в трико; это было бы нелепо изображать таким образом женщину, жившую в эпоху, когда и не подозревали о существовании этой принадлежности туалета» [7, с. 59].

Стремление к облегчению костюма постепенно пришло и в русский балетный театр. Классический костюм балерины конца XIX века, порицаемый Айседорой Дункан, сформировался под влиянием сложной техники балетного танца с обилием прыжковых и вращательных элементов и светской моды с господствовавшим в ней культом искусственной красоты. Отличительной чертой этого костюма была многослойность, благодаря которой конструировались желаемые формы женской фигуры. Тугой корсет под корсажем делал талию балерин неестественно тонкой, пышная многослойная пачка визуально расширяла бедра. В балетные туфли вшивались стеганные матерчатые подушки, опиравшиеся на пробковую основу, для «стального носка». Исполнение танца на пуантах зрительно увеличивало рост. Розовое трико под короткой пачкой имитировало обнаженное тело, что придавало облику балерины пикантность.

В начале XX века, во многом под влиянием творчества «босоножек», в русском балете проявилась тенденция к показу естественных форм женского и мужского тела. Признанный мастер театрального костюма Лев Бакст писал: «Появился „культ здорового, полного жизни и движения тела“ в противоположность вчерашнему культу — полуобнаженного, скабрезного, ядовито-пикантного… прекрасна и чиста и Айседора Дункан, и то „босоножие“, которое есть только лишний показатель того, что мы стремимся к культу греков, к прекрасному, здоровому и чистому, в своей обнаженности, телу!» [9, с. 11].

Конечно, обнажение тела в русском балете начала двадцатого столетия никогда не доходило до уровня, приемлемого на сценах мюзик-холлов, кафешантанов и кабаре. Танец босыми ногами или в сандалиях, пропагандируемый «босоножками», в русских балетных спектаклях присутствовал только там, где этого требовал художественный образ, преимущественно в античных и восточных постановках. Русские хореографы Александр Горский и Михаил Фокин никогда полностью не отказывались ни от классической техники, ни от балетных туфель. Даже некоторые новые постановки Русских балетов С.П. Дягилева — «Сильфиды», «Павильон Армиды», «Карнавал», «Видение розы», «Петрушка», не считая классических — «Жизели» и «Лебединого озера» — исполнялись на пуантах. На пуантах танцевала и Тамара Карсавина в партии Жар-птицы, что согласовывалось с воздушной природой ее персонажа. Хотя в том же балете сцена игры царевен с золотыми яблоками в саду Кащея выполнялась босиком. Более прогрессивным в этом отношении оказался Вацлав Нижинский. Хореография трех поставленных им для антрепризы С.П. Дягилева балетов «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Игры» (1913), «Весна священная» (1913) не имела ничего общего с классическим балетным танцем, но в то же время в «Играх» балерины Людмила Шоллар и Тамара Карсавина представали в балетных туфлях.

Неоднозначная ситуация складывалась и с трико. Трико телесного цвета как поддевку под основной костюм в течение долгого времени танцовщиков и танцовщиц обязывали носить требования императорских театров. Появление танцовщика без трико могло вызвать скандал. Однако хореографы и отдельные исполнители делали попытки обойти правила. Михаил Фокин выпускал танцовщиков без трико, которое заменял грим, в первом благотворительном показе «Египетских ночей» (1908, Мариинский театр) [21, с. 111–112]. Когда впоследствии данный балет вошел в репертуар императорских театров, хореограф-новатор встречал «много сопротивления и выносил неприятности из-за своего требования, чтобы артисты и артистки гримировались с ног до головы» [21, с. 111]. Московский танцовщик Михаил Мордкин выходил без трико в балете «Нур и Анитра» хореографа Александра Горского (1907, Большой театр). Только позднее, в балете «Эвника и Петроний» (1915, Большой театр) Александр Горский смог вывести всех танцовщиц и танцовщиков без трико и в сандалиях, а Софья Федорова исполняла партию Эвники босиком [13, с. 196].

В Русских балетах С.П. Дягилева отказ от трико стал более частым явлением. Без него всегда появлялись Ида Рубинштейн, Михаил и Вера Фокины. Тем не менее многие танцовщики, воспитанные правилами императорской сцены, сохраняли эту часть балетного костюма. Тамара Карсавина надевала трико даже под шаровары в партии Зобеиды в «Шехеразаде». С 1912 года, после формирования постоянной труппы, Дягилев начал обязывать исполнителей выходить без трико, используя только нательный грим [5, с. 74]. Ромола Нижинская вспоминала, что во время гастролей Русских балетов С.П. Дягилева в театре «Вестенз»

в Берлине кайзер Вильгельм потребовал через своего секретаря, чтобы танцовщики появлялись в «Клеопатре» в закрытом трико, дабы не шокировать пуритански настроенную аудиторию прусского двора. Дягилев наотрез отказался, заявив: «Либо он будет смотреть нас, какие мы есть, либо мы не будем давать представление» [14, с. 137].

В связи тем, что новая балетная хореография отвергала увлечение сложными техническими элементами — фуэте, антраша, пируэтами и т. д., — развивая в подражание «босоножкам» пластику рук и корпуса, появилась возможность использовать в балете свободные длинные и полудлинные одежды. Хитоны и туники, в которых выступали Лои Фуллер и Айседора Дункан, стали основным костюмом и в многочисленных постановках русских хореографов на античную тематику, таких как «Эвника» (1907, Мариинский театр), «Клеопатра» (1909, Русские балеты С.П. Дягилева), «Саламбо» (1910, Большой театр), «Нарцисс» (1911, Русские балеты С.П. Дягилева), «Дафнис и Хлоя» (1912, Русские балеты С.П. Дягилева), «Послеполуденный отдых фавна» (1912, Русские балеты С.П. Дягилева). Своим плоскостным силуэтом они делали схожими фигуры мужчины и женщины, в противоположность одежде второй половины XIX века, которая, по мнению Василия Розанова, четко обозначала границы пола: «Наша одежда есть только развитие половых покровов; удивительны в одежде две черты, две тенденции, два борения: одежда прикрывает — такова ее мысль; но она еще выявляет, обозначает, указывает, украшает — и опять именно пол» [17, с. 1–2].

Андрогинность сценического образа, которую в сочетании с пластикой помогала создавать плоскостная форма костюма, отмечали как у Айседоры Дункан, так и у русских танцовщиков Вацлава Нижинского и Иды Рубинштейн. А. Левинсон называл Айседору Дункан «артисткой-андрогином»: «В ней что-то буколическое. Нет ни трагедии, ни эротики. Нет, в сущности, и женственности. В ней незамысловатая грация, сила, веселье молодости вообще, всякой молодости. И поэтому эта артистка-андрогин может быть сразу Орфеем и Эвридикой, Нарциссом и Дафной, Паном и Эхо…» [10, с. 122].

Ида Рубинштейн, как и Айседора Дункан, могла перевоплощаться на сцене как в женских, так и в мужских персонажей. Так, она представала в образе Святого Себастьяна в хореографической мистерии «Мученичество святого Себастьяна» (1911; труппа Иды Рубинштейн), где на контрасте с пышно декорированными одеждами других персонажей артистка облачалась в простую бело-синюю тунику. Коллеги и современники отмечали отсутствие мужественности во внешности и манере танца Вацлава Нижинского. Тамара Карсавина сравнивала Нижинского с экзотическим созданием, «эльфом, которому были чужды и непонятны общепринятые каноны мужской красоты» [6, с. 196]. Михаил Фокин указывал на «бесполость» пластики и мимики Нижинского, поясняя при этом, что наряду с отсутствием мужественности в нем не было и «противной женственности» [21, с. 137]. Огюст Роден ставил Вацлава Нижинского в один ряд с Лои Фуллер и Айседорой Дункан, отмечая общность их танцевальной манеры в свободе проявления инстинктов и уважении к природе [14, с. 174].

Спецификой танца «босоножек» было широкое использование в качестве аксессуаров шарфов, драпировок и вуалей. Вариации с развевающейся тканью стали основным средством выразительности в танце эпохи модерн, формируя его характерный текучий, витиеватый рисунок. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже, которую посетили многие русские художники и театральные деятели, Лои Фуллер показывала свой танцевальный номер «Серпантин». Она танцевала в свободном длинном хитоне с развевающимися белыми драпировками на руках, принимающими при движении спиралевидную форму и играющими под меняющимся цветным освещением. Под драпировками были спрятаны специальные палочки с закругленными концами, которые продолжали движения рук танцовщицы [19, с. 17, 202].

Видевший выступление Фуллер на парижской выставке Александр Николаевич Бенуа отмечал: «В одном балаганчике юная еще Лои Фюллер отплясывала, развевая свои, освещенные цветными прожекторами вуали, и от этой невиданной диковины сходил с ума буквально весь мир» [1, с. 315]. Михаил Фокин писал, что Фуллер «обогатила танец игривого света и тени сочетанием телодвижений с летящей материей» [21, с. 330]. Уже в конце 1900 года московский балетмейстер Александр Горский включил танец «Серпантин» в созданную им новую редакцию балета «Дон Кихот»[(1)] (премьера балета состоялась 6 декабря 1900 года в Большом театре) [20, с. 147, 456].

(1) Танец «Серпантин» показывался в сцене «Сны Дон Кихота».

Вариацией на тему бесконечных драпировок Фуллер был и танец Веры Каралли в картине «Оживленный сад» из балета «Корсар» (1912, Большой театр). Как вспоминала балерина М. Светинская, Каралли «выбегала в красочном, изумительном по сочетанию различных оттенков огромном плаще, прикрепленном к ее телу только на рукавах, поскольку сам плащ держали за края все, кто участвовал в этой картине» [18, с. 240]. Плащ занимал собой почти всю сцену и «казался каким-то чудом, изобретенным балетмейстером и художником» [18, с. 240].

Айседора Дункан в своих выступлениях также часто использовала прием летящих драпировок. В отличие от танца Фуллер, комбинации Дункан с шарфами носили более импровизационный характер. Она не подчиняла движение драпировки какой-то определенной траектории и не разрабатывала дополнительные сценографические эффекты, чтобы усилить впечатление от танца. Влияние творчества Айседоры Дункан, как отмечает Мишель Поттер, хорошо заметно в эскизах Льва Бакста к балету «Нарцисс», где художник использует такие приемы танца Дункан, как широкий бег, закидывание назад головы и корпуса, а также игру свободно развевающихся драпировок [26, с. 167].

Если Фуллер и Дункан выбирали для аксессуаров легкие ткани — как правило, шелк или газ [25, с. 246], то в русском балете начала XX века часто отдавали предпочтение более грубой материи. Интересный факт отметил Сирил У. Бомонт, видевший представление «Нарцисса» в оформлении Льва Бакста: развевающиеся в танце шарфы со сцены казались сделанными из легкого шифона, а когда критик прошел за кулисы, он убедился, что на самом деле они изготовлены из плотного материала, чтобы танцовщикам было легче контролировать их движения [27, с. 112].

Русский балетный костюм, постепенно отходя от многослойности, в то же время стал часто изготавливаться из более простой плотной ткани. Большинство костюмов для балетов «Нарцисс» и «Дафнис и Хлоя», как можно судить по сохранившимся образцам из собраний Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Нового национального музея Монако и Национальной галереи Австралии (Канберра), были сделаны из хлопчатобумажной или шерстяной ткани. Это было выгодно и с экономической точки зрения. Тонкие дорогие ткани использовались

только в тех случаях, когда этого требовал художественный образ. Так, тонкий шелк, шифон и газ подчеркивали эфемерность мифических персонажей — нимфы Эхо в балете «Нарцисс», нимф в «Послеполуденном отдыхе фавна», Жар-птицы из одноименного балета (1910, Русские балеты С.П. Дягилева), передавали чувственную пластику восточных красавиц — в «Клеопатре», «Шехеразаде» и «Коньке-Горбунке», подчеркивали лиричность образа Медоры из балета «Корсар».

Шарфы и вуали в русском балете 1900-х — первой половины 1910-х годов выглядели более декоративно благодаря своему живописному оформлению. Как и сами костюмы, они нередко покрывались яркими, разноцветными узорами, нанесенными клеевыми красками, что не только являлось дополнительным выразительным элементом, но и усиливало визуальную связь костюмов и декорации [4]. Айседора Дункан и Лои Фуллер для своих выступлений, происходящих вне декораций, использовали лаконичные в оформлении костюмы. Дункан танцевала в однотонных туниках и шарфах без каких-либо узоров, однако иногда использовала яркие цвета в костюме — красный, малиновый, фиолетовый. Единственным украшением могли служить свежие цветы, прикрепленные к тунике или волосам танцовщицы [25, с. 246]. Фуллер «раскрашивала» белые драпировки своего костюма только при помощи цветного освещения.

Костюмы Мата Хари, Рут Сен-Дени и Мод Аллан, напротив, отличались обилием декоративных элементов, соответствующих общим представлениям о восточной экзотике: разнообразные «драгоценные» аксессуары в виде корон, браслетов на руках и ногах, ниток жемчуга и т. п. Влиянию этой группы «босоножек» на русский балет, как правило, не уделяется внимание в научных исследованиях. Вероятно, потому что в мемуарах ведущих русских театральных художников и хореографов начала XX века не встречается каких-либо высказываний об их творчестве. Однако эти танцовщицы в 1900–1910-е годы были известны в Европе не меньше Айседоры Дункан, а Мата Хари через импресарио Габриэля Астрюка даже пыталась заключить контракт с антрепризой Русских балетов С.П. Дягилева. Об этом писал, ссылаясь на переписку Астрюка и Мата Хари, в своей биографической книге о танцовщице голландско-американский исследователь Сэм Ваагенаар [3, гл. 8]. Ваагенаар на основании сведений из писем Мата Хари Габриэлю Астрюку сделал также предположение о возможных

примерках у Льва Бакста в период обсуждения сотрудничества в 1911–1912 годах [3, гл. 8].

Однако Сергей Дягилев не был заинтересован во включении Мата Хари в состав труппы Русских балетов. Возможно, русский импресарио не считал ее серьезной танцовщицей из-за отсутствия профессиональной подготовки. Тем не менее нельзя не отметить, что в труппе Русских балетов ранее танцевала Ида Рубинштейн, которая также не являлась профессиональной балериной. Вероятно, Сергей Дягилев отказывался от сотрудничества с Мата Хари, прежде всего, зная о ее репутации куртизанки и шпионки.

Хореограф Леонид Мясин вспоминал о встрече Сергея Дягилева с танцовщицей в Мадриде уже в годы Первой мировой войны: «Знаменитая Мата Хари также жила в отеле „Риц“ в Мадриде. Однажды она пришла к Дягилеву и попросила принять ее в труппу. Она заявила, что является пылкой почитательницей музыки Стравинского и сочла бы за честь стать членом труппы Русский балет. Дягилев, конечно, отказался, но она некоторое время еще продолжала писать разного рода письма-ходатайства» [12, с. 144].

По дороге из Испании во Францию, на французской границе, как описывал Леонид Мясин, в купе к Сергею Дягилеву вошли два испанских сыщика, которые интересовались, имел ли он когда-нибудь контакты с Мата Хари: «В тот момент я вспомнил кипу писем, полученных Дягилевым от Маты Хари. К счастью, они были в Мадриде, и Дягилев смог объяснить, что, кроме одной случайной встречи в отеле „Риц“, у него не было с ней никаких связей. После разговора и некоторой паузы они сделали жесткое предупреждение остерегаться Маты Хари и разрешили нам выехать из Испании» [12, с. 146].

Кроме внесценической репутации исполнительниц восточных танцев, причиной, по которой русские художники и хореографы отказывались признавать их влияние на хореографию и костюм нового балета, могла быть сама манера этих танцев, шокировавшая многих обывателей. Ярко выраженный эротический характер пластики «восточных босоножек» резко контрастировал с гендерно нейтральными танцевальными образами Дункан и Фуллер. Если Айседору сравнивали с весталкой, то Мата Хари — с Венерой [3, гл. 3]. Тем не менее влияние исполнительниц восточных танцев с очевидностью прослеживается во многих русских постановках.

Илл. 1. Лои Фуллер в танце. Около 1900. Фото С.Дж. Бекетт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Излюбленным приемом в восточных танцах «босоножек» стало чувственное и в то же время грациозное сбрасывание вуалей. Образ Саломеи, образ *femme fatale*, стал особенно популярен благодаря вышедшей пьесе Оскара Уайльда с иллюстрациями Обри Бёрдслея. Общее увлечение восточной экзотикой также стимулировало интерес к такого рода танцам. Интерпретаций «Танца семи покрывал» было множество. Одной из первых в Европе начала XX века к сбрасыванию покрывал в танце обратилась Мата Хари. Ее дебютное выступление в Музее восточных искусств Гиме в марте 1905 года стало сенсацией. Корреспондент журнала *La Vie parisienne* так описывал впечатление от увиденного: «Мата Хари, представлявшая „величайшее удовольствие для наших глаз“, показывала пантомимы „Принцесса и волшебный цветок“, молитву Шиве и танец Субрамайен. Она носит костюм баядерок, настолько облегченный, насколько можно себе представить, и, под конец, совсем разоблачается, оставаясь стоять, напротив Шивы, гордая и без покровов…» [22, с. 152].

В 1906 году в Вене состоялась премьера танца Мод Аллан «Видение Саломеи», который впоследствии с успехом демонстрировался в Англии и других странах Европы и Америки. Широко тиражировались фотоизображения Мод Аллан в этом танце. В Лондоне Мод Аллан горячо аплодировали король и королева, но, как и в отношении Мата Хари, находились те, кто упрекал танцовщицу в безнравственности из-за появления на сцене в полуобнаженном виде. Так, Мод Аллан запретили показывать свой танец Саломеи в Манчестере, а во время выступления в Чикаго даже пытались облить из пожарной трубы по распоряжению полиции [7, с. 60]. Отвечая на упреки в безнравственности, Мод Аллан заявляла: «Многие пишут мне, что я унижаю свой пол. По-видимому, они думают, что нравственность находится в прямом отношении к числу надетых на себя покровов. Но можно быть безнравственной и в семи ротондах» [7, с. 59–60].

В 1908 году в рамках драмы «Саломея» (Михайловский театр, Санкт-Петербург) Ида Рубинштейн исполняла «Танец семи покрывал», поставленный Михаилом Фокиным на музыку А.К. Глазунова. Танцуя босиком, на полупальцах, она сбрасывала с себя нежно-голубые вуали и оставалась в облачении, состоящем из драгоценного лифа, набедренной повязки и многочисленных ниток бус. Николай Рерих находил, что в этом облачении Рубинштейн была «больше, чем в костюме» и добавлял: «На ней так много было всяких украшений и бус, спутывавших все линии ее тела, что впечатления наготы я не получил…» [9, с. 9].

При рассмотрении костюма, созданного Львом Бакстом для Иды Рубинштейн в этом танце, можно обнаружить заметные отсылки к костюму Мод Аллан. Такие детали, как форма лифа, покрывающие туловище и бедра бусы, а также прическа, обнаруживают сильное сходство. Кроме того, спецификой обоих костюмов стало отсутствие какой-либо поддевки. Если Мод Аллан вуалировала нижнюю часть тела длинной полупрозрачной юбкой, то ноги Иды Рубинштейн покрывали лишь густые ряды бус. Ида Рубинштейн повторила этот танец в 1912 году на сцене театра Шатле в Париже при постановке драмы «Саломея» в собственной труппе, а в 1913 году балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта был поставлен хореографом Борисом Романовым в антрепризе С.П. Дягилева (декорации и костюмы Сергея Судейкина; в главной партии — Тамара Карсавина).

Илл. 2. Мата Хари. 1905. Открытка. Альбомы Ж. Ройтлингера. Т. 39. С. 6. Gallica/BnF

Илл. 2. Л.С. Бакст Эскиз костюма Саломеи для Иды Рубинштейн в «Танце семи покрывал». 1908. Бумага, гуашь, акварель, серебряная и бронзовая краска, графитный карандаш. 46,5 × 29,9 см. ГТГ

В Русских балетах С.П. Дягилева неоднократно показывались сцены постепенного обнажения танцовщиц посредством сбрасывания вуалей. Мотив сбрасывания покрывал был очень живописно обыгран в сцене выхода Клеопатры из одноименного балета. По воспоминаниям Жана Кокто, Ида Рубинштейн появлялась из саркофага, который на сцену выносили рабы, замотанная, как египетская мумия. Рабы, кружась вокруг нее, освобождали ее от покровов. Каждое из покрывал имело собственный цвет и узор и сбрасывалось определенным образом — легким прикосновением, опаданием лепестка розы или как кора, сдираемая с эвкалипта. Первое покрывало было красным с узорами в виде лотосов и серебряных крокодилов, второе — зеленым с золотистой филигранью, отражающей историю египетских дина-

Илл. 4. Мод Аллан в танце «Видение Саломеи». 1908. Фото Foulsham & Banfield. Открытка

Илл. 5. Колетт Вилли в пантомиме «Египетский сон». 1907. Открытка. Альбомы Ж. Ройтлингера. Т. 55. С. 56. Gallica/BnF

стий, третье — оранжевым с разноцветными орнаментами. Последнее двенадцатое покрывало цвета индиго Рубинштейн сбрасывала сама круговыми движениями и оставалась полуобнаженной [27, с. 69–72].

Замысел этой сцены мог быть воспринят авторами балета из выступления французской писательницы, актрисы и танцовщицы Колетт, которая в скандальной пантомиме «Египетский сон», показанной в Мулен Руж 3 января 1907 года [24], представала в образе оживающей мумии, освобождавшейся от покровов и остающейся полуобнаженной. Скандальную репутацию этому номеру принесло не столько обнажение Колетт, сколько участие в пантомиме в мужской роли археолога Матильды де Морни, маркизы де Бельбёф, и ее сценический поцелуй с Колетт.

Кроме сцен женского обнажения, в балетах антрепризы С.П. Дягилева иногда присутствовали и сцены мужского обнажения. В балет «Легенда об Иосифе» (1914; Русские балеты С.П. Дягилева) по предложению Л.С. Бакста была внесена картина «Оголение рабынь», где в танце сбрасывали покровы более тридцати танцовщиц [2, с. 267–268]. По замыслу авторов, ей противопоставлялась сцена обнажения главного героя, Иосифа, который скидывал плащ, оставаясь в очень короткой белой тунике, надетой на голое тело. Один из авторов либретто Х. Кесслер писал: «Обнажение Иосифа должно составлять кульминацию балета для взгляда и для слуха, самый сильный эффект, перелом настроения. Нагота должна производить впечатление откровения, уже подготовленного мотивом сбрасывания одежд в женском танце, но то, что там является земным, театральным, похотливым, то здесь должно быть божественным, трагическим, исполненным глубочайшей истины. Это чистая, неземная, сияющая холодным блеском нагота уничтожает Женщину» [2, с. 271].

Облегчение костюма в русском балете начала XX века произошло под влиянием творчества танцовщиц-«босоножек». Вклад некоторых из них в сценическую реформу танца и костюма был высоко оценен современниками и последователями, другие из-за своей скандальной репутации не приобрели уважения со стороны критиков и исследователей. Русский балет в поисках новых форм выразительности обращался к творчеству различных представительниц свободного танца. Однако, позаимствовав общие идеи освобождения тела в танце и активной роли костюма в формировании его эффектного рисунка, русские художники и хореографы стремились, прежде всего, к созданию целостного ансамбля на сцене. Костюм одного персонажа становился частью общей живописно-сценической картины, согласовываясь плоскостным силуэтом, колористическим решением и техникой росписи с декорацией спектакля и костюмами других персонажей.

Список литературы:

1 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 4, 5. М.: Наука, 1980. 743 с.

2 *Беспалова Е.* «Легенда об Иосифе» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. Proscaenium. 2020. № 1–2. С. 252–279.

3 *Ваагенаар С.* Мата Хари / Перевод с немецкого: В. Крюков, 2005. URL: http://militera.lib.ru/bio/waagenaar_s/index.html (дата обращения 07.12.2020).

4 *Войтова И.* «Ярко загорались пурпуры костюмов...». Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг. // Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 1–2. С. 332–355.

5 *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. М.: АРТ СТД РФ, 1993. 383 с.

6 Дневник Вацлава Нижинского. Воспоминания о Нижинском. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1995. 267 с.

7 *Д-р Витковский, Насс.* Исторический очерк // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / под ред. Н.Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского Министерства, 1911. С. 15–70.

8 *Дункан А.* Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М.: Фирма «Контракт-ММТ» совмест. сов.-швейц. предприятия «Мосрент», 1992. 191 с.

9 *Евреинов Н.* Нагота на сцене. Вступительная статья // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / под ред. Н.Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского Министерства, 1911. С. 1–14.

10 *Левинсон А.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.

11 *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991. С. 310–349.

12 *Мясин Л.Ф.* Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.

13 *Некрасова О.* Воспоминания. Горский-балетмейстер // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 193–199.

14 *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004. 392 с.

15 *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.

16 *Рафалович С.* Айседора Дункан // Биржевые ведомости. 1904. № 651. 16 декабря. С. 6.

17 *Розанов В.В.* В мире неясного и нерешенного. СПб.: [Тип. М. Меркушева], 1901. 271 с.

18 *Светинская М.* Мои встречи с Горским // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 237–249.

19 *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.

20 *Теляковский В.А.* Воспоминания. Л.-М.: Искусство, 1965. 483 с.

21 *Фокин М.М.* Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

22 Au musée Guimet. — La Devadashi // La Vie parisienne: moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes. 1905. 18 mars. № 11. Pp. 151–152.

23 *Garafola L.* Diaghilev's Ballets Russes. New York; Oxford: Oxford univ. press, 1989. 524 p.

24 Le scandale du Moulin-Rouge // Le Figaro, 1907. 4 janvier. Pp. 1–2.

25 *McCormick M.* Costume in Western Traditions: Modern Dance // International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc., vol. 2. New York, Oxford, 1998. Pp. 245–248.

26 *Potter M.* Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan // Dance Chronicle. 1990. Vol. 13. No. 2. Pp. 154–169. URL: https://www.jstor.org/stable/1567737 (дата обращения 19.10.2020).

27 *Schouvaloff A.* Leon Bakst: The Theatre Art. London: Sotheby's Publ., 1991. 272 p.

References:

1 Benua A.N. *Moi vospominaniya* [My Memoirs]. In 5 vols., vols. 4, 5. Moscow, Nauka Publ., 1980. 743 p. (In Russ.)

2 Bespalova E. “Legenda ob Iosife” — balet antreprizy Dyagileva [“The Legend of Joseph” — the Ballet of Diaghilev’s Entreprise]. *Voprosy teatra. Proscaenium,* 2020, no. 1–2, pp. 252–279. (In Russ.)

3 Vaagenaar S. *Mata Hari*. Transl. from German V. Kryukov, 2005. Available at: http://militera.lib.ru/bio/waagenaar_s/index.html (accessed 07.12.2020). (In Russ.)

4 Voytova I. “Yarko zagoralis’ purpury kostyumov…”. Novye vyrazitel’nye vozmozhnosti cveta v russkom baletnom kostyume 1900–1910-h gg. [“The Rich Purple of the Costumes Glowed Like Fire…”. New Impressive Features of Colour in Russian Ballet Costume of the 1900–1910s]. *Voprosy teatra. Proscaenium,* 2019, no. 1–2, pp. 332–355. (In Russ.)

5 Grigor’ev S.L. *Balet Dyagileva, 1909–1929* [Diaghilev’s Ballet, 1909–1929]. Moscow, ART STD RF Publ., 1993. 383 p. (In Russ.)

6 *Dnevnik Vaclava Nizhinskogo. Vospominaniya o Nizhinskom* [Vaslav Nijinsky’s Diary. Reminiscences of Nijinsky]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1995. 267 p. (In Russ.)

7 D-r Vitkovskij, Nass. Istoricheskij ocherk [Historical Essay]. *Nagota na scene* [Nudity on Stage]. Illustrated Collection of Articles. Ed. N.N. Evreinov. St. Petersburg, Tip. Morskogo Ministerstva Publ., 1911, pp. 15–70. (In Russ.)

8 Dunkan A. *Moya zhizn’. Memuary. Tanec budushchego* [My Life. Memoirs. The Dance of the Future]. Moscow, Firma “Kontrakt-MMT” sovmest. sov.-shvejc. predpriyatiya “Mosrent” Publ., 1992. 191 p. (In Russ.)

9 Evreinov N. Introductory Article. *Nagota na scene* [Nudity on Stage]. Illustrated Collection of Articles. Ed. N.N. Evreinov. St. Petersburg, Tip. Morskogo Ministerstva Publ., 1911, pp. 1–14. (In Russ.)

10 Levinson A. *Staryj i novyj balet. Mastera baleta* [The Old and the New Ballet. Ballet Masters]. St. Petersburg, Lan’ Publ., Planeta muzyki Publ., 2008. 560 p. (In Russ.)

11 Merezhkovskij D.S. Prorok russkoj revolyucii. (K yubileyu Dostoevskogo) [The Prophet of Russian Revolution. To Dostoevsky’ Anniversary]. Merezhkovskij D.S. *V tihom omute. Stat’i i issledovaniya raznyh let* [In a Quiet Pool. Articles and Researches from Different Years]. Moscow, Sovetskij pisatel’ Publ., 1991, pp. 310–349. (In Russ.)

12 Myasin L.F. *Moya zhizn’ v balete* [My Life in Ballet]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1997. 364 p. (In Russ.)

13 Nekrasova O. Vospominaniya. Gorskij-baletmejster [Reminiscences. Choreographer Gorsky]. *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Stat’i* [Choreographer A.A. Gorsky. Materials. Memories. Articles], comp. E. Suric and E. Belova. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2000, pp. 193–199. (In Russ.)

14 Nizhinskaya R. *Vaclav Nizhinskij* [Vaslav Nijinsky]. Moscow, TERRA-Knizhnyj klub Publ., 2004. 392 p. (In Russ.)

15 Nicshe F. *Volya k vlasti. Opyt pereocenki vsekh cennostej* [Will to Power. Experience of Revaluation of All Values]. Moscow, Cultural revolution Publ., 2005. 880 p. (In Russ.)

16 Rafalovich S. Ajsedora Dunkan [Isadora Duncan]. *Birzhevye vedomosti,* 1904, no. 651, 16 Dec., p. 6. (In Russ.)

17 Rozanov V.V. *V mire neyasnogo i nereshennogo* [In the World of the Obscure and Unsolved]. St. Petersburg, Tip. M. Merkusheva Publ., 1901. 271 p. (In Russ.)

18 Svetinskaya M. Moi vstrechi s Gorskim [My Meetings With Gorsky]. *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Sta’i* [Choreographer A.A. Gorsky. Materials. Memories. Articles], comp. E. Suric and E. Belova. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2000, pp. 237–249. (In Russ.)

19 Sirotkina I. *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanec v Rossii* [Free Movement and Plastic Dance in Russia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 320 p. (In Russ.)

20 Telyakovskij V.A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 483 p. (In Russ.)

21 Fokin M.M. *Protiv techeniya* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russ.)

22 Au musée Guimet. — La Devadashi. *La Vie parisienne: moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 1905, 18 mars, no. 11, pp. 151–152.

23 Garafola L. *Diaghilev’s Ballets Russes.* New York, Oxford, Oxford univ. press, 1989. 524 p.

24 Le scandale du Moulin-Rouge. *Le Figaro,* 1907, 4 janvier, pp. 1–2.

25 McCormick M. Costume in Western Traditions: Modern Dance. *International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Vol.* 2. New York, Oxford, 1998, pp. 245–248.

26 Potter M. Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan. *Dance Chronicle,* vol. 13, no. 2. Taylor & Francis, Ltd. 1990, pp. 154–169. Available at: https://www.jstor.org/stable/1567737 (accessed 19.10.2020).

27 Schouvaloff A. *Leon Bakst: The Theatre Art.* London, Sotheby’s Publ., 1991. 272 p.

УДК 7.06 / 008
ББК 7.79 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-386-405

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ant-one@yandex.ru
Ключевые слова: изобразительное искусство Свердловска, шефская помощь Красной армии, послевоенное искусство, Г.К. Жуков.

Айнутдинов Антон Сергеевич

Свердловское искусство и культурно-шефская помощь Красной армии: предыстория взаимоотношений в послевоенное время (1946–1952)

Тема взаимодействия художников и вооруженных сил СССР до Великой Отечественной войны и после нее является предметом изучения для историков, культурологов, филологов, театроведов, кинокритиков, искусствоведов, историков искусства. Тем не менее изобразительное искусство Свердловска в аспекте анализа и описания культурно-шефских связей художников с Красной армией никогда не становилось объектом специального изучения. Предлагаемая статья — один из первых, если не единственный на сегодняшний день, научный труд, опирающийся на введение в практику отечественного искусствознания сведений и данных о появлении и развитии контактов художников Свердловска с военнослужащими в рамках шефской помощи творческой интеллигенции Красной армии в 1946–1952 годы. Период 1920–1930-х годов также рассматривается на основе архивных документов, благодаря чему очерчены более точные данные о шефских связях РАБИС и Оргкомитета Свердловского отделения Союза советских художников с военными Уральского военного округа.

Aynutdinov Anton S.
Candidate of Philological Sciences, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Yekaterinburg
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ant-one@yandex.ru
Keywords: fine art of Sverdlovsk, patronage of the Red Army, post-war art, G.K. Zhukov.

Aynutdinov Anton S.

Sverdlovsk Art and Cultural Patronage of the Red Army: Prehistory of Relations and the Process in the Post-War Period (1946–1952)

The topic of interaction between artists and the armed forces of the USSR before the Great Patriotic War and after it is a subject of study for historians, cultural scientists, philologists, theater critics, film critics, art historians. Nevertheless, the visual art of Sverdlovsk in the aspect of analysis and description of cultural and patronage relations of artists with the Red Army has never been the object of special study. The proposed article is, in fact, one of the first, if not the only scientific work to date, based on the introduction to the practice of domestic art studies, the history of Soviet art, information and data on the emergence and development of contacts between artists of Sverdlovsk and military personnel in the framework of patronage of the creative intelligentsia of the Red Army in 1946–1952. The period of the 1920–1930s is considered also on the basis of archival documents, making outlines of the more accurate data on patronage ties between RABIS, the Organizing Committee of the Union of Artists Sverdlovsk branch and the Soviet military personnel in the Ural military district.

Внимание к культурно-образовательному уровню военнослужащих со стороны художественной интеллигенции на протяжении всей истории советского государства не переставало быть важным действенно-идеологическим инструментом сохранения его стабильности. Вместе с тем в разные периоды истории (Гражданскую войну, Великую Отечественную войну, после войны в 1946–1952 годы и так далее) приоритетное значение приобретали отдельные функции связи деятелей искусств с бойцами, членами их семей. Если военно-шефская работа актеров, музыкантов, поэтов, художников в Великую Отечественную войну велась на фронте, в тыловых частях, соединениях и учреждениях Красной армии, в госпиталях с патриотической целью, в интересах поддержания морально-волевого духа воинского состава, то после непосредственные контакты работников культуры и армии при посредничестве ЦК ВКП (б) (позднее КПСС) приобрели выраженные культурно-образовательные черты. Целенаправленная задача обеспечения на высоком морально-психологическом уровне осознания веры в победу у мобилизованного взрослого населения, доминирования в сознании людей мысли о превосходстве советского гражданина над агрессором-немцем с помощью образов культуры, реализованная членами ВСЕРАБИСа (Всероссийского профессионального союза работников искусств) в 1941–1945 годы, в послевоенные годы видоизменилась в разнонаправленную культурно-пропагандистскую деятельность. В нее входило и воспевание воина-победителя и освободителя, и почитание фронтовиков, и улучшение интеллектуально-духовного облика армии. Количество мероприятий с участием деятелей культуры в рядах учреждений Красной армии в это время по сравнению с военными годами не уменьшилось, а даже выросло (данные на 1975 год): «…если за 40 лет шефских связей с армией (1919–1959) силами работников искусств было организовано и проведено около 2 миллионов шефских мероприятий, то за четырехлетний период — с 1966 по 1969 год — 2 миллиона 379 тысяч» [7, с. 70].

Исследователи шефских связей интеллигенции с армией установили точную датировку начала этого процесса (со ссылкой на архивные источники ЦК профсоюза работников искусств): «Культурные связи работников искусств и бойцов Красной армии и флота зародились в годы Гражданской войны, а организационно были оформлены в 1923 году, когда VI съезд работников искусств принял решение о культурном

шефстве над армией и флотом, а Президиум ЦК профессионального союза работников искусств (ЦК РАБИС) утвердил первое положение о культурно-шефской работе профсоюза. В соответствии с положением были созданы Центральная военно-шефская комиссия и аналогичные комиссии при краевых и областных комитетах профсоюза работников искусств» [20, с. 1074]. Эти комиссии действовали до 1968 года [21].

Существовала военно-шефская комиссия и в Свердловской области. Во второй половине 1930-х годов президиум Свердловского обкома Союза РАБИС утвердил состав новой военно-шефской комиссии из 28 человек. Местные комитеты РАБИС в подшефных частях обязались обеспечивать руководство «кружками красноармейской художественной самодеятельности, закрепив за кружками лучшие силы артистов, музыкантов, художников» [6]. Все мероприятия плана военно-шефской работы, включая творческие отчеты ведущих деятелей культуры перед начсоставом гарнизона, лекции об искусстве, должен был проводить дом Красной армии (ДКА, позднее ОДКА, ОДО. — *Прим. А.А.*) совместно с представителями местных комитетов РАБИС [6]. За активное участие в военно-шефской работе Свердловскому ДКА III Всесоюзной конференцией работников искусств по культурному шефству над Красной армией, состоявшейся в Москве в 1936 году, была организована выставка «Красная армия в живописи» [6].

При этом начиная с 1932 года взаимоотношения Красной армии исключительно с живописцами, скульпторами, графиками, искусствоведами стали складываться также и по линии Оргкомитета Союза советских художников в республиках, областях, краях. Подтверждения этому факту содержатся в архивных документах 1930-х годов. В 1935 году в одном из протоколов Свердловского отделения уже имеется запись следующего содержания: «3. Слушали: Посылка художников в лагеря. Постановили: Командировать в Чебаркульские лагеря: от ССХ, Холодова и Шабердина; от Уралхудожника: Салова, Саргина. <…> 9. Слушали: О сборе добровольных средств на строительство самолетов: Ленина, Сталина, Горького» [12]. Во второй половине 1930-х годов художники Свердловска, к примеру, обсуждали и отдельный план работы шефства над РККА. На отдельном листе сформулирован общий вектор деятельности: «Основной работой должно являться руководство кружками самодеятельного искусства в частях РККА и создание этих кружков» [10]. 31 марта 1937 года был

утвержден поименный список художников, закрепленных за различными родами войск и их подразделений. Предполагалось направить в: «1) Нормальную школу лейтенантов — Голубчикова и Трофимова. 2) Артполк — Анисимова. 3) Танковый батальон — Михайлова. 4) 245 стр. полк — Бернгард. 5) Батальон связи — Жукова. 6) Авиагарнизон — Кикина и Шмелева. 7) Гарнизон — Камбарова, Дерябина и Мелентьева» [13]. В 1939 году ко Дню РККА художники устроили выставку зарисовок отличников боевой и политической подготовки, а из своих уже имеющихся к этому моменту работ преподнесли подарок воинским частям [14].

Таким образом, еще до войны Свердловское отделение Союза советских художников взяло шефство над Красной армией. Окружной дом Красной армии в годы Великой Отечественной войны объединил творческие силы профессиональных художников под началом РАБИС, которые находились в тесном контакте с любительскими, самодеятельными рисовальщиками в рядах военнослужащих и их семей. Так, по сохранившейся информации «за время войны было проведено 3 изо-выставки красноармейских художников, на которых в основном освещались темы: „Великая Отечественная война советского народа против фашистских захватчиков“, „Урал в Отечественной войне“, „Урал фронту“. Всего на трех окружных выставках экспонировалось 623 работы от 376 авторов. Выставки открывались в дни годовщин Красной армии. Лучшие художники награждались грамотами Военного Совета и премировались» [6].

Важным событием в развитии этих связей стало участие архитекторов и скульпторов Свердловска в строительстве и оформлении нового здания дома Красной армии в 1941 году. «Для рассмотрения проекта внешнего и внутреннего оформления ДКА было созвано специальное заседание художественного совета строительства ДКА, где обсуждались проекты архитекторов Камбарова, Анисимова и Комаровой. Лучшим был признан проект Камбарова. По заявлению бывшего заместителя Начальника ДКА политрука Троицкого Л.М., при постройке нового здания ДКА все художественные росписи, картины в фойе, потолок малого зала сделаны силами художников — красноармейцев Коровина, Авдеева, Коркина и других» [6]. Дом был построен в стиле сталинского ампира по проекту архитектора Владимира Емельянова, объединившего в одно архитектурное целое помпезный, величественный силуэт

и отдельные части, детали здания с его утилитарной, практической функцией нового культурного пространства, которое совместило в себе место для проведения творческих мероприятий и встреч.

В начале 1940-х годов здание заметным образом выделялось в панораме окружавших его улиц и малоприметных домов. Возведенные позднее, во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов в Москве так называемые «сталинские высотки» представляли собой, по сути, варианты советских небоскребов. Культурно-историческое значение архитектуры свердловского Дома офицеров не в высотности, а в том, что это одно из первых зданий города, в котором переосмыслены неоклассицистические образцы русского зодчества. В частности, фасада Главного адмиралтейства с башней и шпилем, выполнявшего на протяжении всей истории своего существования в большей степени задачу размещения учреждений вооруженных сил — в данном случае Военно-морского флота, которой будет во многом аналогична и функция рассматриваемой постройки советского периода.

Ясность форм, четкость ритма, простота идейно-художественного замысла неоклассики в свердловском доме сохранена, как и в историческом прототипе. Замысел В. Емельянова просматривается в художественной метафоричности архитектурного решения здания. Над крышей первого яруса, просматривающегося со всех сторон как прочное, устойчивое основание корпуса, возвышается башня из нескольких подъярусов — второго яруса, — символизирующая собой в образной форме высокое политическое значение РККА в общественной жизни советского государства. Классическая ордерная система применена в этой части почти незаметно, без лишней изысканности, словно бы по-армейски скупо — колоннадой создается с двух сторон пространство крытой галереи, использовавшейся когда-то по особым случаям. Под ней располагается просторный балкон для массового пребывания людей, имеющий обзорную площадку со всех сторон башни, украшенной балюстрадой. В ее повторяющемся ритме отдельных деталей находит свое образное отражение идея коллективизма, мотив «советской соборности». Точно такие же короткие балюстрады с мерным ритмом частей присутствовали на многих балконах жилых домов, построенных в сталинское время, что объединяет Дом офицеров с архитектурными комплексами своего времени — на многих из них они сохранились по сегодняшний день.

Илл. 1. Фрагмент башни здания Дома офицеров Центрального военного округа. Екатеринбург. 2020

Илл. 2. Шпиль здания Дома офицеров Центрального военного округа. Екатеринбург. 2020

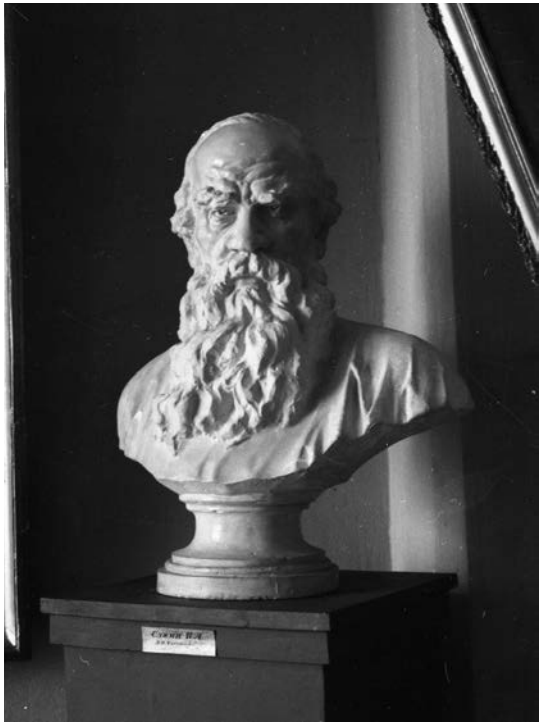
Илл. 3. Фрагмент фронтона здания Дома офицеров Центрального военного округа. Екатеринбург. 2020

Шпиль Дома офицеров, увенчанный звездой, — третий ярус здания. В отличие от сияющего золотом шпиля с корабликом Главного адмиралтейства, в свердловском здании эта часть возведена из скромного камня. И вызывает, благодаря свойствам строительного материала, оптико-осязательное ощущение тяжеловесности скрепленных между собой отдельных блоков. Окна этажей всех ярусов сделаны узкими, чтобы не нарушить четкий центр сооружения. А главный вход размещен в крыле корпуса, фасад которого декорирован портиком, фронтоном и колоннадой пилястр с неокоринфскими капителями советской символики. Общее впечатление величия и мужественности форм здания не смягчается декоративной лепниной, в содержательном отношении связанной с советской армией, а наоборот, усиливается: барельефные гербы СССР на башне, овальные выпуклые рельефы с эмблемами военной семантики вдоль всего корпуса первого этажа и скульптурные композиции фигур красноармейцев и пушек на фронтоне. На одной из стен башни ранее также имелось барельефное изображение И.В. Сталина, демонтированное после XX съезда КПСС.

В послевоенное время контакты между художниками и Уральским военным округом не прекратились. Большая часть связей относилась к культурно-воспитательной работе с суворовцами. С сентября 1947 года Орловское суворовское военное училище было переведено в Свердловск и с мая 1948 года стало Свердловским. «В 1948 году состоялся первый выпуск суворовцев» на Урале [4].

В 1949 году художник Виктор Зинов в картине «Юность» изобразил первых свердловских выпускников-суворовцев. Искусствовед Яков Шаповалов писал об этой живописной работе, делая акцент как раз на роли ее молодых персонажей: «Трое парней в форме суворовцев, две девушки и юноша — школьники. Они рады встрече. У каждого свои мечты, свое будущее, но у всех жизнь светла и радостна, как светел этот радостный и теплый день» [23, с. 18].

В 1948 году на страницах газеты «Уральский рабочий» рассказывалось о шефских связях: «Свердловские художники шефствуют над подразделениями Уральского военного округа. К 30-летию Советской армии Е. Владимиров, В. Дерябин, Б. Семенов, Т. Партина и другие написали портреты членов Политбюро ЦК ВКП (б) для Суворовского училища. Скульпторы Е. Юкелис, П. Сажин, Г. Петрова, И. Камбаров выполнили для училища бюсты писателей М. Горького, Л. Толстого, А. Толстого, Н. Островского и В. Маяковского. Ряд художников в одном из подразделений оформляет ленинскую комнату. В Доме работников искусств Свердловским союзом советских художников и Краеведческим музеем открыта выставка портретов Героев Советского Союза, выполненных художником В. Зиновым» [22, с. 4]. Из упомянутых бюстов наиболее удачен скульптурный портрет Л.Н. Толстого, в котором писатель претворен во всей духовной сложности его натуры. Внимание привлекает пронзительный взгляд зорких глаз портретируемого. Литературовед Игорь Волгин, ссылаясь на воспоминания современников писателя, в разное время оставивших о нем записи, заметил, что описание глаз Толстого стало определенным литературным штампом. Тем не менее именно образ глаз Толстого в первую очередь определяет и сегодня наше представление о личности писателя. «„Портретисты его изображают неверно, — утверждает посетивший Толстого в 1904 году интервьюер. — Глядя на него, вы не замечаете ни той бороды, которую так тщательно выписывают художники, ни шишковатого, особенного лба, ни сурового выражения лица… Вы



Илл. 4. Сажин П.А. Бюст Л.Н. Толстого. 1946. Гипс 60. Екатеринбургское суворовское военное училище

видите прежде всего одни глаза: небольшие, круглые и — в этом их особенность — совершенно плоские и одноцветные — сияющие; точно на сильный источник света смотришь: видишь сплошное сияние и различить не можешь — откуда и как оно происходит…“ <…> Сорокалетний А.Ф. Кони: „Две вещи бросились мне прежде всего в глаза: проницательный и как бы колющий взгляд строгих серых глаз… и необыкновенная опрятность и чистота его скромного и даже бедного наряда…“ <…> „Разве можно, — восклицает К.С. Станиславский, — передать на бумаге или холсте глаза Л.Н. Толстого, которые пронизывали душу и точно зондировали ее!“» [2].

Скульптор Петр Сажин с помощью изображения глаз сумел передать неповторимую индивидуальность писателя, его мятущуюся личность, скованную рамками жизни, которые он хотел раздвинуть и преодолеть. При столкновении с его режущим, сверлящим взглядом,

возникает ощущение, что находишься перед человеком, постигшим горечь познания. Перед зрителем предстает в реалистическом портрете послевоенного времени именно тот Л. Толстой, который, вкусив отравы сомнения, принятия правильности обустройства человечества, написал в «Исповеди»: «Как ни странно, но неимоверно непонятно кажется мне теперь то, как мог я, рассуждая про жизнь, просмотреть окружающую меня со всех сторон жизнь человечества, как я мог до такой степени смешно заблуждаться, чтобы думать, что жизнь моя, Соломонов и Шопенгауэров есть настоящая, нормальная жизнь, а жизнь миллиардов есть не стоящее внимания обстоятельство, как ни странно это мне теперь, я вижу, что это было так» [18, с. 44–45].

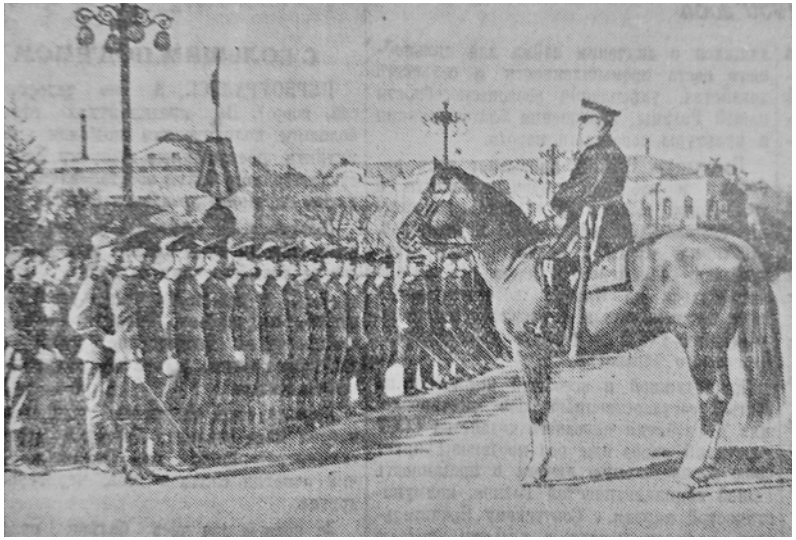
***

Одним из направлений шефской работы с армией в 1946–1952 годах была выставочная деятельность. Художники проводили свои выставки в РККА или, наоборот, помогали самодеятельным авторам из состава военнослужащих приобрести новые знания и навыки в рисовании, а также устраивали выставки и просмотры картин в воинских учреждениях. В 1949 году экспозиция политической графики художника Геннадия Ляхина была развернута в Еланских военных лагерях [9, с. 2]. В подобном выборе вида и жанра изобразительного искусства ощутимо колоссальное влияние военного времени, когда политическая карикатура и плакат имели огромное значение в патриотической работе. В том же 1949 году в Свердловском окружном Доме офицеров Советской армии Уральского военного округа прошла передвижная выставка Г. Мелентьева [16]. В 1950 году там же была развернута передвижная экспозиция свердловских художников, в ней участвовали двадцать четыре автора [17]. В 1950 году в фойе клуба Суворовского училища художники оборудовали выставку из картин, подаренных суворовцам, среди работ были: «произведения художника В. Зинова „И.В. Сталин и В.М. Молотов“, два уральских пейзажа И. Слюсарева — всего более 30 произведений» [10, с. 4]. О начальном этапе подготовки к этому культурно-образовательному мероприятию для солдат РККА есть специальное упоминание в протоколе заседания правления творческой организации [15]. На этой выставке помимо произведений местных авторов также можно было увидеть репродукции

популярных в то время картин, в частности холста Ф. Решетникова «Прибыл на каникулы».

Отдельная страница истории художественной жизни после войны связана с Георгием Жуковым, оказавшимся по завершению следствия в рамках «генеральского дела» на Урале в 1948 году в статусе командующего войсками Уральского военного округа. Современники маршала впоследствии после его смерти вспоминали и писали об его интересе к профессиональной работе деятелей культуры Свердловска и дружбе с ними. «Георгий Константинович всегда проявлял большой интерес к талантливым и неординарным личностям. Причем никогда не пытался ставить себя на один уровень с профессионалами и не стеснялся поучиться уму-разуму у настоящих профессионалов своего дела. <…> С большой симпатией и заботой относился Георгий Константинович и к солдатской самодеятельности» [3, с. 85]. «В то время между командующими округами постоянно шло негласное соревнование не только в боевой и политико-воспитательной подготовке вверенных им войск, но и в том, у кого лучше спортсмены, артисты, музыканты и т. д.» [2, с. 85]. Поэтому Жуков на протяжении пяти лет жизни в Свердловске довольно быстро познакомился с художественной интеллигенцией города, старался уделять большое внимание развитию шефских связей военнослужащих с артистами, писателями, художниками.

Наиболее известна его дружба с писателем Павлом Бажовым. Оба были выдвинуты в депутаты Верховного Совета СССР. Очень мало имеется исторических сведений о контактах командующего с художниками. Однако долгое время в Доме художника в Свердловске находился стол, доставшийся творческой организации в 1950-е годы предположительно из кабинета Жукова в здании Уральского военного округа. В 2010 году этот стол был передан в Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера, где он находится в постоянной экспозиции вместе с креслом из резиденции командующего [11]. Благодаря сохранившимся немногочисленным историческим свидетельствам, можно представить, как выглядел этот кабинет в штабе военного округа в конце 1940-х годов: «Кабинет командующего, очень просторный, с высокими потолками, Жукову сразу же понравился. Обстановка в кабинете поражала своей скромностью: простая, но очень удобная мебель, простенький письменный прибор. Справа от



Илл. 5. Георгий Жуков принимает парад войск Уральского военного округа на главной площади Свердловска в 1950 году. Фотография из газеты «Уральский рабочий»

Илл. 6. Стол Г.К. Жукова. 1948–1953 годы. Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера

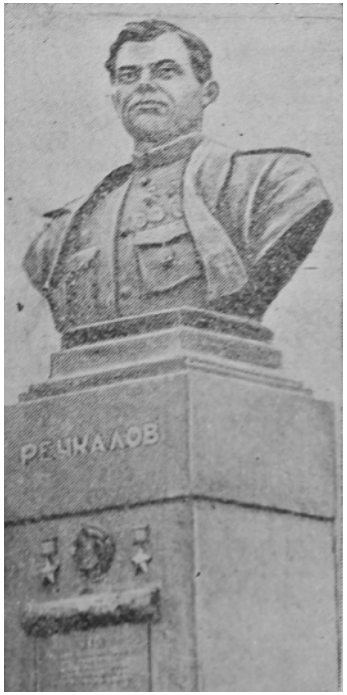
входа — стол заседаний, слева на стене — карта территории округа, задернутая матерчатыми шторками» [3, с. 83].

В 1945–1952 годах председателем Свердловского отделения Союза советских художников был художник Д. Ионин, который мог получить себе стол командующего. На средства Художественного фонда приобретались после войны, в сложное время для отечественного мебельного производства, различные предметы хозяйственного значения, среди этих покупок мог оказаться и данный стол. Нельзя списывать и версию дара Жукова его лично Ионину или Союзу художников в знак признательности. В акте инвентаризации ценностей, принадлежащих Ионину, упоминаются три двухтумбовых стола, одним из которых вполне мог быть стол, хранившийся в Доме художника: «4. Столы 2-тумб. большие. Кол-во 1. Цена 3254-70. <…> 5. Столы 2-тумб. Письмен. Кол-во 2. Цена 628=. <…> Ценности, перечисленные в акте, находятся на моем ответственном хранении. /Д. Ионин/» [1]. Есть и другие, косвенные факты, свидетельствующие о доброжелательных отношениях между Жуковым и художниками.

В 1965 году министр обороны СССР Родион Малиновский объявил благодарность Д. Ионину как активисту культурно-шефской работы и наградил его значком «На память от Вооруженных Сил СССР». На парадном по духу портрете, написанном Юрием Гладковым в 1997 году, маршал изображен в полный рост с медалями и наградами на груди, возле пейзажной картины, модели танка и декоративной скульптуры — совокупность этих вещей создает образно-предметную отсылку к увлечению Жукова искусством, практическое подтверждение добрых взаимоотношений, установившихся у него с художниками, скульпторами Свердловска в послевоенные годы.

Появление Жукова, внесшего огромный вклад в победу, в Свердловске вдохнуло в общественную жизнь города сильные патриотические, гражданственные, героико-эпические и просто человеческие импульсы. 1 мая 1950 года верхом на коне Маршал Советского Союза Г. Жуков принимал парад войск Свердловского гарнизона. Удостоенный звания Трижды Героя Советского Союза (в 1956 году — Четырежды), он был выдвинут в качестве видного горожанина кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР, вел активную общественную деятельность. Духовный подъем отразился в монументальном искусстве. Прежде всего триумф и почетные задачи изображения конкретных героев

Илл. 7. Открытие памятника СУ-100. 1946. Фотография из газеты «Уральский рабочий»



Илл. 8. Крамской М.П. Бюст Г.А. Речкалова. 1949. Бронза. Свердловская область, п. Зайково Ирбитского района

Илл. 9. Крамской М.П. Бюст Героя Советского Союза А.К. Серова. 1949. Бронза. Свердловская область, г. Серов

войны проявились в скульптуре. Еще до приезда нового командующего 8 сентября 1946 года был открыт памятник артиллерийской самоходной установке в честь Великой Отечественной войны на торжественном митинге, посвященном Дню танкиста. Постамент под СУ-100 отлили из чугуна по эскизу архитектора Моисея Рейшера в форме огромной отколотой скалы и установили на территории Уралмашзавода. Самоходная установка будто бы навечно застыла дулом вверх, охраняя мирное небо над головами людей.

Ко времени пребывания Жукова на Урале относится создание ряда памятников. В продолжение работы по изготовлению монументальных бюстов дважды и трижды Героев Советского Союза, сооружаемых, по постановлению Верховного Совета СССР, на родине награжденных, в апреле 1949 года был установлен бронзовый бюст на постаменте из уральского гранита Дважды Герою Советского Союза летчику Григорию Речкалову на его родине в селе Зайково. «По всей стране прогремела боевая слава воздушной дивизии, которой командовал трижды Герой Советского Союза Александр Покрышкин. В этой доблестной дивизии сражался наш славный земляк Григорий Речкалов, ныне гвардии подполковник, дважды Герой Советского Союза» [19, с. 1], — писала в связи с этим событием газета «Уральский рабочий».

На войне Г. Речкалов участвовал в ста двадцати воздушных боях и уничтожил шестьдесят один вражеский самолет [8, с. 137].

Чуть позже, 11 мая, на севере области появился памятник еще одному уральскому Герою Советского Союза, уроженцу Свердловской области, летчику Анатолию Серову, участвовавшему в 1937–1938 годах добровольцем в боях в Испании. Памятник, так же как и бюст Речкалова, изготовил из бронзы нижнетагильский скульптор Михаил Крамской, изобразивший героя на высоком постаменте, в шлеме, с лицом, обращенным к заводу. Скромным уральским скульптором, воспитанником Академии художеств, пережившим тяжелое ранение на фронте в осажденном Ленинграде, посвятившим все свое творчество народу, описал автора этого бюста Д. Ионин [5, с. 3]. И как пример реалистической скульптуры высокого идейного содержания назвал эту работу [5, с. 3].

Первой женой Анатолия Серова была актриса Валентина Половикова (Серова), вышедшая второй раз замуж за писателя Константина Симонова. В сталинское время актриса имела колоссальную популярность, жила в бывшей квартире репрессированного и расстрелянного маршала Александра Егорова, водила дружбу с политиками и военными начальниками самого высшего ранга. Таким образом, появление портретного памятника А. Серова на его родине в конце 1940-х годов, когда в Свердловске командовал гарнизоном Жуков, выглядит логичным шагом, имеющим самые глубокие не только внешние государственно-патриотические, но и, в определенной мере, личные, внутренне-семейные основания.

В заключение следует отметить, что культурное шефство укрепило дружбу и творческие контакты художников Свердловска с бойцами Красной армии. Эта связь выражалась и в развитии художественной жизни — появлении дома офицеров, проведении выставок, обмене подарками, установке памятников, вошедших в историю культуры Урала.

Список литературы:

1 Акт № 2 проверки хозинвентаря по счету № 026 на 1 января 1961 года по Свердловскому отделению Союза художников РСФСР // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022р. Оп. 1. Д. 64. Л. 5.

2 *Волгин И.* Уйти от всех. Лев Толстой как русский скиталец. URL: https:/magazines.gorky.media/October/2010/10/ujti-ot-vseh.html (дата обращения 10.01.2021).

3 *Гущин С.Н.* Повесть о маршале Жукове. Екатеринбург: ПАКРУС, 2000. 179 с.

4 Екатеринбургское суворовское военное училище Министерства обороны Российской Федерации. URL: http://eksvu.ru/aboutorg.html (дата обращения 06.01.2021).

5 *Ионин Д.* Художник-патриот // Уральский рабочий. 1949. 30 апреля. С. 3.

6 Историческая справка о создании Свердловского окружного Дома офицеров Уральского военного округа // Библиотека Дома офицеров Центрального военного округа. Л. 54, 71, 73, 79, 143.

7 *Минин М.К., Кауфман А.М.* Во имя Великой Победы: О воен.-шефской работе деятелей искусств СССР в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. М.: Знание, 1975. 72 с.

8 *Неверов Л.П., Владимирский Д.А.* Исторические памятники города Свердловска и Свердловской области. Свердловск: Кн. изд-во, 1962. 148 с.

9 Новые работы художников // Уральский рабочий. 1948. 22 февраля. С. 2.

10 План работы по шефству над РККА // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 104.

11 Предметные истории. Мебель из кабинета и резиденции Маршала Г.К. Жукова. URL: http://uole-museum.ru/events/7-predmetnye-istorii-mebel-iz-kabineta-i-rezidentsii-marshala-g-k-zhukova (дата обращения 09.01.2021).

12 Протокол № 6 расширенного заседания Оргбюро Союза советских художников от 22 мая 1935 года // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 155–156.

13 Протокол № 14 Заседания Оргбюро ССХ от 31/III 37 г. // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 102.

14 Протокол Общего собрания членов Союза советских художников от 3 февраля 1939 года // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 2. Л. 23.

15 Протокол заседания Правления Союза художников от 20 января 1950 года // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 10. Л. 130. С. 2.

16 Список выставок, проведенных Союзом и Управлением по делам искусств за 1949 год // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 144.

17 Список выставок, проведенных Свердловским Союзом советских художников за 1950 год // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 172.

18 *Толстой Л.Н.* Исповедь. О жизни. СПб.: Азбука, 2020. 288 с.

19 Торжественный митинг в селе Худяково // Уральский рабочий. 1949. 19 апреля. С. 1.

20 *Федосеева Л.Ю.* О шефской работе художественной интеллигенции над частями Красной армии в 1930-е годы (на материалах Средней Волги) // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 1074–1078.

21 Фонды Государственного архива Российской Федерации по истории СССР. Путеводитель. Т. 3. 1997. Ф. Р-5508, 5 оп., 4432 ед. хр., крайние даты: 1917–1968, из них по личному составу 172 ед. хр., 1920–1952. URL: http://guides.rusarchives.ru/node/25954 (дата обращения 06.01.2021).

22 Художники — суворовцам // Уральский рабочий. 1950. 19 марта. С. 4.

23 *Шаповалов Я.Я.* Виктор Семенович Зинов. Свердловск: Кн. изд-во, 1963. 32 с.

References:

1 Akt № 2 proverki hozinventarya po schetu № 026 na 1 yanvarya 1961 goda po Sverdlovskomu otdeleniyu Soyuza hudozhnikov RSFSR [Act No. 2 of the Inspection of Household Equipment on Account No. 026 on January 1, 1961 for the Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of the RSFSR]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022r, op. 1, d. 64, l. 5. (In Russ.)

2 Volgin I. *Ujti ot vsekh. Lev Tolstoj kak russkij skitalec* [Get Away From Everyone. Lev Tolstoy as the Russian Wanderer]. Available at: https:/magazines.gorky.media/October/2010/10/ujti-ot-vseh.html (accessed 10.01.2021). (In Russ.)

3 Gushchin S.N. *Povest' o marshale Zhukove* [The Story of Marshal Zhukov]. Ekaterinburg, PAKRUS Publ., 2000. 179 p. (In Russ.)

4 *Ekaterinburgskoe suvorovskoe voennoe uchilishche Ministerstva oborony Rossijskoj Federacii. Osnovnye svedeniya* [Yekaterinburg Suvorov Military School of the Ministry of Defense of the Russian Federation. Basic Information]. Available at: http://eksvu.ru/aboutorg.html (accessed 06.01.2021). (In Russ.)

5 Ionin D. Hudozhnik-patriot [Artist-Patriot]. *Ural'skij rabochij* [Ural worker], 1949, April 30, p. 3. (In Russ.)

6 Istoricheskaya spravka o sozdanii Sverdlovskogo okruzhnogo Doma oficerov Ural'skogo voennogo okruga [Historical Information About the Creation of the Sverdlovsk District House of Officers of the Ural Military District]. *Biblioteka Doma Oficerov Central'nogo voennogo okruga* [Library of the House of Officers of the Central Military District], l. 54, 71, 73, 79, 143. (In Russ.)

7 Minin M.K., Kaufman A.M. *Vo imya Velikoj Pobedy: O voen.-shefskoj rabote deyatelej iskusstv SSSR v gody Velikoj Otechestvennoj vojny 1941–1945* [In the Name of the Great Victory: About the Military-Patronage Work of Artists of the USSR During the Great Patriotic War of 1941–1945]. Moscow, Znanie Publ., 1975. 72 p. (In Russ.)

8 Neverov L.P., Vladimirsky D.A. *Istoricheskie pamyatniki goroda Sverdlovska i Sverdlovskoj oblasti* [Historical Monuments of the City of Sverdlovsk and the Sverdlovsk Region]. Sverdlovsk, Kn. izd-vo Publ., 1962. 148 p. (In Russ.)

9 Novye raboty hudozhnikov [New Works of Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, February 22, p. 2. (In Russ.)

10 Plan raboty po shefstvu nad RKKA [Plan of Work on Patronage of the Red Army]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 1, l. 104. (In Russ.)

11 *Predmetnye istorii. Mebel' iz kabineta i rezidencii Marshala G.K. Zhukova* [Subject Stories. Furniture from the Office and Residence of Marshal G.K. Zhukov]. Available at: http://uole-museum.ru/events/7-predmetnye-istorii-mebel-iz-kabineta-i-rezidentsii-marshala-g-k-zhukova (accessed 09.01.2021). (In Russ.)

12 Protokol № 6 rasshirennogo zasedaniya Orgbyuro Soyuza sovetskih hudozhnikov ot 22 maya 1935 goda [Protocol No. 6 of the Extended Meeting of the Organizational Bureau of the Union of Soviet Artists of May 22, 1935]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk region], f. R-2022, op. 1, d. 1, l. 155–156. (In Russ.)

13 Protokol № 14 Zasedaniya Orgbyuro SSKH ot 31/III 37 g. [Protocol No. 14 of the Meeting of the Organizational Bureau of the SSH of 31/III 37]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 1, l. 102. (In Russ.)

14 Protokol Obshchego sobraniya chlenov Soyuza sovetskih hudozhnikov ot 3 fevralya 1939 goda [Protocol of the General Meeting of the Members of the Union of Soviet Artists of February 3, 1939]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 2, l. 23. (In Russ.)

15 Protokol zasedaniya Pravleniya Soyuza hudozhnikov ot 20 yanvarya 1950 goda [Protocol of the Meeting of the Board of the Union of Artists of January 20, 1950]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 10, l. 130, p. 2. (In Russ.)

16 Spisok vystavok provedennyh Soyuzom i Upravleniem po delam iskusstv za 1949 god [List of Exhibitions Held by the Union and the Office of the Arts in 1949]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 7, l. 144. (In Russ.)

17 Spisok vystavok provedennyh Sverdlovskim Soyuzom sovetskih hudozhnikov za 1950 god [List of Exhibitions Held by the Sverdlovsk Union of Soviet Artists in 1950]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], f. R-2022, op. 1, d. 7, l. 172. (In Russ.)

18 Tolstoj L.N. *Ispoved'. O zhizni* [Confessions. About Life]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2020. 288 p. (In Russ.)

19 Torzhestvennyj miting v sele Hudyakovo [Solemn Meeting in the Village of Khudyakovo]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, April 19, p. 1. (In Russ.)

20 Fedoseeva L.Yu. O shefskoj rabote intelligencii nad chastyami Krasnoj Armii v 1930-ye gody (na materialah Srednej Volgi) [About the Patronage Work of the Artistic Intelligentsia over the Red Army Units in the 1930s (Based on the Materials of the Middle Volga)]. *Izvestiya PGPU imeni V.G. Belinskogo* [Izvestiya PSPU Named After V.G. Belinsky], 2012, no. 27, pp. 1074–1078. (In Russ.)

21 *Fondy Gosudarstvennogo arhiva Rossijskoj Federacii po istorii SSSR. Putevoditel'* [Funds of the State Archive of the Russian Federation on the History of the USSR. Travel Guide], vol. 3, 1997, f. R-5508, 5 op., 4432 units, extreme dates: 1917-1968, of which 172 units of personnel, 1920-1952. Available at: http://guides.rusarchives.ru/node/25954 (accessed 06.01.2021). (In Russ.)

22 Hudozhniki – suvorovcam [Artists – Suvorovtsam]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1950, March 19, p. 4. (In Russ.)

23 Shapovalov Ya.Ya. *Viktor Semyonovich Zinov* [Viktor Semyonovich Zinov]. Sverdlovsk, Kn. izd-vo Publ., 1963. 32 p. (In Russ.)

УДК 008 / 7.06
ББК 71 / 85с
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-406-419

Алиев Эльшад Вугар
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт архитектуры и искусства, Национальная академия наук Азербайджана, Баку
ORCID ID: 0000-0002-9017-1254
aliyev.science@gmail.com
Ключевые слова: искусство, цифровая живопись, графический дизайн, Adobe Photoshop, художественный процесс, виртуальная реальность.

Алиев Эльшад Вугар

Художественный процесс в цифровой живописи

Статья посвящена изучению особенностей художественного процесса в цифровой живописи. Приведен ретроспективный анализ проблемы художественного процесса в цифровой живописи. Посредством диаграммы Венна сравнены основные свойства творческого процесса в цифровой и нецифровой живописи. Показано, что арт-продукт цифровой живописи закодирован внутри компьютера. Большим достоинством цифровой живописи является то, что художник, реализуя художественный замысел, может нанести новые штрихи, сохраняя при этом каждый вариант как отдельный оригинал. Кроме того, художественный процесс реализуется, главным образом, не на подрамнике, а на виртуальной плоскости монитора компьютера. Установлено, что современное изобразительное искусство и технологии развиваются в условиях взаимовлияния и взаимозависимости.

Aliyev Elshad Vugar
Doctor of Art Studies, Associate Professor, Leading Researcher, Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of Sciences, Baku
ORCID ID: 0000-0002-9017-1254
aliyev.science@gmail.com
Keywords: art, digital painting, graphic application software, Adobe Photoshop, art process, virtual reality.

Aliyev Elshad Vugar

Art Process in Digital Painting

Article is devoted to the research of art process features in digital painting. The retrospective analysis of art process in digital painting is reviewed. By means of the Venn diagram the basic properties of creative process in digital and non-digital painting are compared. It is shown that the art product of digital painting is coded into the computer. The big advantage of digital painting is that realizing an art plan, the artist can put new strokes, keeping thus each variant as the separate original. Besides, art process is realized, mainly, not on a stretcher but on a virtual plane — the computer monitor. It is established that the modern fine arts and technologies develop in the conditions of interference and interdependence.

Введение

Цифровая живопись — плод культурного самосознания и психологии информационного общества, эпохи компьютерных технологий и информатизации. Хотя компьютерные технологии создаются для удовлетворения определенных потребностей человека, однако, исходя из диалектики развития науки, новые технологии порождают немыслимые применения во всех сферах жизни общества, в том числе в культуре и искусстве своего времени.

Новые технологии оказали сильное влияние на динамику развития художественного процесса во всех видах искусства. Наши предыдущие систематические исследования показали, что в результате взаимовлияния и взаимозависимости информационно-компьютерных технологий (ИКТ) и искусства растет уровень технологизации искусства и эстетизации технологий [3; 11]. С точки зрения формообразования в искусстве эти процессы приводят к проникновению чисто технологических форм в художественную сферу [2], что, в свою очередь, является эстетической стилизацией [1].

В настоящей статье сделана попытка выявления основных свойств произведения и особенностей художественного процесса цифровой живописи. Изучение феномена цифровой живописи представляется возможным только в междисциплинарном аспекте, поскольку характеризуется двумя взаимосвязанными компонентами: овладение инструментами и приемами компьютерной техники и использование творческого подхода для создания произведения искусства. Как правило, подобные исследования требуют системного подхода.

Авторское размышление над проблемой начнем с раскрытия содержания основных понятий, прямо или косвенно связанных с названием статьи, ибо, как говорил Рене Декарт, «правильно определите слова, и вы освободите мир от половины недоразумений». Поэтому прежде всего следует внести ясность в само понятие цифровой живописи.

Терминологический подход определения понятия *«цифровая живопись»*

Краткое ознакомление с состоянием изученности вопроса показало, что разные исследователи по-разному называют один и тот же процесс создания произведения живописи в виртуальной реальности. Наиболее часто встречаются такие понятия, как *цифровая живопись*, *компьютерная графика*, *цифровое изобразительное искусство*, *цифровая компьютерная живопись, аскитизм* и т.п. Можно расширить список таких понятий. Фактически нет противоречий среди множества терминологических подходов. Приведем два примера. Например, *компьютерная графика* — вид искусства, соединяющий эстетику рисунка, живописи и композиции с техническими возможностями создания двухмерных и трехмерных изображений различного характера (растровых, векторных двухмерных, векторных трехмерных, фрактальных и др.) [13, с. 798]. Или *аскитизм* — направление цифрового изобразительного искусства, палитра которого состоит из компьютерных символов ASCII, (буквенных, цифровых, служебных и др.) [7, с. 76]. Этимологически термин *аскитизм* происходит от английского ASCII и появился как аббревиатура слов American Standard Code for Information Interchange(1) [7; 8]. Объединяющим звеном для всех вышеперечисленных терминов является виртуальность процесса. Как отметил С.В. Ерохин, в виртуальном процессе характерные для изобразительного искусства художественные методы и приемы реализуются с использованием цифровых технологий. Часто в современной искусствоведческой литературе эти понятия используют как синонимы. Однако области феноменов, обозначаемых ими, не совпадают, а их пересечение формирует область цифрового искусства [9, с. 11].

Несмотря на разные толкования понятия, наиболее правильным мы считаем термин *цифровая живопись,* который более обобщенно, более адекватно отражает сущность творческого процесса в данной сфере искусства. Естественно назвать ее *цифровой* потому, что плод творчества, арт-продукт живописи располагается закодированным внутри компьютера в виде цифр.

(1) Американская стандартная система кодировки для информационного обмена.

Ретроспективный анализ проблемы

Мощный скачок в развитии компьютерной техники и цифровых технологий оказал беспрецедентное воздействие на художественную культуру в целом, на все виды классического, традиционного искусства и стимулировал зарождение новейших гибридных разновидностей искусства [5]. Возникли принципиально новые виды цифрового искусства, образуются не только новые арт-языки [3], но и художественное сознание новейшего типа. Для исследователей искусства эта тематика представляет большой интерес, поскольку позволяет ретроспективно проанализировать динамику развития художественного процесса.

Цифровая живопись является относительно новой сферой интересов современной эстетики. При этом большинство попыток философского и художественно-эстетического осмысления этого феномена были предприняты зарубежными специалистами: Jingtao Cui [18], Annum G.Y. [12], Lopes D. [19], Popper F. [20] и др. Некоторые исследования были посвящены анализу отдельных этапов развития цифрового искусства (Д.В. Галкин [5], Д. Фрэнк (Frank D.) [17] и др.), тесно связанных с использованием цифровых технологий (Б. Боревич (Borevitz B.) [15], Дж. Кокс (Cox G.) [16] и др.)[(2)].

Большое количество работ посвящены описанию и интерпретации художественного процесса в цифровой живописи. Тем не менее отсутствует единое мнение об особенностях художественного мышления в процессе создания арт-продукта.

На наш взгляд, такая ситуация актуализирует дальнейшее, углубленное исследования взаимовлияния и взаимозависимости цифровых технологий и художественного мышления в цифровой живописи. Несмотря на пустоты в изучении проблемы цифровой живописи, исследователи проблемы едины во мнении, что развитие информационно-коммуникационных технологий и компьютерной техники способствовало росту технологичности искусства, а искусство и художественное мышление, в свою очередь, стимулировали эстетичность новых технологий, особенно интернет-технологий.

(2) Эти работы Б. Боревича и Дж. Кокса были доложены на Международной конференции Software Art and Cultures Conference, 23–24 августа 2004 года, Орхус, Дания.

Сравнение основных свойств творческого процесса и произведения цифровой и нецифровой живописи

Нами предпринята попытка наглядного сравнения основных свойств творческого процесса и произведения цифровой и нецифровой живописи с помощью интерактивного метода, а именно диаграммы Венна [14]. Диаграмма, представленная на илл. 1, состоит из двух пересекающихся окружностей. В каждую окружность вносятся основные свойства творческого процесса и произведения цифровой и нецифровой живописи. В области перекрытия окружностей приводятся их схожие черты.

Илл. 1. Диаграмма Венна для сравнения традиционной и цифровой живописи

Таким образом, сравнение наглядно показывает, что если в традиционной живописи арт-продукт является материальным объектом, то посредством цифровых технологий он превратился в виртуальный продукт, но при этом сохранил основные черты традиционной, т.е. нецифровой, живописи.

Художественный процесс в цифровой живописи

В данном разделе мы намерены изложить, какими средствами художественной выразительности и какими приемами пользуется художник в цифровой живописи для реализации художественного замысла. Посредством сравнения основных свойств творческого процесса и произведения цифровой и нецифровой живописи, мы убедились, что художник традиционно работающий кистью на холсте, и цифровой художник, работающий мышкой за монитором, фактически используют одни и те же средства и приемы. Однако цифровая живопись имеет также множество отличительных особенностей, которые значительно меняют сущность художественного процесса. Цифровой образ — файл на определенном носителе информации — может быть изменен или модифицирован в любое время. Реализуя художественный замысел, исходную идею, художник может нанести новые штрихи, сохраняя при этом каждый вариант как отдельный оригинал. Данный момент нами был особо отмечен в предыдущей статье по исследованию влияния технологии *Motion Capture* на художественный процесс в киноискусстве [11]. *Motion Capture* позволяет режиссеру использовать захваченное движение в 3D-формате неограниченное количество раз и просматривать с различных ракурсов. Аналогичным образом отдельные оригиналы могут быть представлены разным реципиентам как единичный оригинал, или потребитель арт-продукта имеет возможность выбора из множества оригиналов. Как много десятилетий назад верно заметил немецкий философ Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940), «…виртуальная воспроизводимость… привела к тому, что потребителем произведений стал не отдельный субъект, а массы» [4, с. 22].

Компьютерные мониторы нового поколения способны отображать миллионы цветов и оттенков. Наряду с другими, эти технологические прорывы способствовали зарождению и развитию цифровой живописи. Благодаря неограниченной цветовой гамме реализация художественного замысла художника стала более комфортабельным занятием. Цифровая платформа позволяет воплощать идею без традиционных инструментов, кистей, красок и др.

Цифровой рисунок выполняется на специальном графическом планшете с помощью компьютерных программ. Цветовая палитра *Truecolor* позволяет использовать 256 оттенков красного, зеленого и синего цветов и называется *RGB* (цветовое пространство, аббревиатура английских слов *red — green — blue*). Из 256 оттенков программное обеспечение модифицирует свыше 16 миллионов цветов.

В отличие от традиционной живописи на подрамнике, при создании своих виртуальных произведений цифровой художник заранее не знает, какой размер будет иметь его произведение после визуализации. С.В. Ерохин отмечает, что именно поэтому при работе над композицией художник вынужден создать такое изображение, которое бы сохранило свои художественно-эстетические качества в достаточно широких пределах масштабирования. Таким образом, в отличие от четко установленного размера подрамника в традиционной живописи, цифровой художник строит композицию в относительных величинах [7, с. 77].

Интересно, что цифровая живопись, как и традиционная, тоже имеет несколько техник выполнения работы. Но, несмотря на все новшества, цифровая живопись соблюдает практически все законы академической живописи. Цифровой художник использует законы воздушной и цветовой перспективы, как и художник, создающий академическую живопись [9]. Поэтапная работа над художественным произведением сохраняется и в цифровом режиме работы. Сначала

Илл. 2. Пошаговый процесс работы над цифровым рисунком.
Работа художника Дениса Зилбера [21]

художник несколькими простыми линиями обозначает основные черты будущего рисунка. После эти линии рисуются до последнего изменения, и начинается работа светотенью. Последний этап работы — это цвет [6]. Эта последовательность сохраняется и в цифровой живописи. На илл. 2 внизу представлена поэтапная работа над цифровым рисунком художника Дениса Зильбера (Denis Zilber) [21]. В большинстве случаев цифровые художники — как и Д. Зильбер — это люди, получившие академическое художественное образование. Интерес к ИКТ вынудил их к переходу на цифровую платформу.

Сейчас на мировом рынке имеется достаточно разнообразных моделей графических планшетов. Самые востребованные среди цифровых художников — планшеты компании Wacom. Для цифровой живописи существует множество компьютерных программ. Но, безусловно, самая распространенная из них — *Adobe Photoshop*. Следует отметить, что эта программа была создана еще в конце 1980-х годов студентом Мичиганского университета Томасом Холлом (Tomas Hall). Тогда эта программа называлась *Display*, а позже *Image Pro*. В 1989 году компания *Adobe Systems* приобрела эту программу и назвала ее *Adobe Photoshop*. В наши дни *Photoshop* — лидер среди компьютерных программ для коррекции и редактирования фотографий.

Следует отметить что, наверное, самый близкий «друг» цифрового художника — это интернет. Ведь рисунки цифрового художника прежде всего выставляются именно в этом цифровом пространстве. С другой стороны, это создает проблему плагиата. Художник, выставляющий свои работы в интернете, владеет рабочим файлом в высоком разрешении. Владелец рабочего файла цифрового рисунка считается автором «картины». Чтобы избежать «пиратских атак», художник должен выставлять только часть изображения или изображение в низком разрешении.

Всемирная паутина — огромная галерея для цифровых художников, где можно показать свои работы миллионам зрителей и одновременно узнать реакцию людей на них. Именно в этой галерее художник находит потенциальных покупателей своих произведений. В основном покупатели «цифрового искусства» — это издательские компании, дизайнерские и анимационные студии. Интернет также помогает начинающим цифровым художникам. В интернете существует множество видеоуроков и книг для тех, кто хочет изучать

цифровую живопись. Самая значимая, на наш взгляд, особенность интернета — это возможность самообразования, которая помогает традиционным художникам перейти на цифровую платформу.

Заключение

В заключение хотим подчеркнуть, что нас интересует не столько техническая сторона создания произведений цифровой живописи, сколько влияние новых технологий на динамику развития художественного процесса при реализации творческого замысла художника. Вышеизложенный анализ технологической цепочки позволил выявить следующие важные закономерности художественного процесса создания произведений цифровой живописи:

1. Произведение цифровой живописи — такой же арт-продукт изобразительного искусства, но созданный взаимовлиянием компьютерных технологий и изобразительного искусства.

2. Художественный процесс реализуется главным образом не на подрамнике, а на виртуальной плоскости планшета или монитора компьютера.

3. Реализуя художественный замысел, художник может нанести новые штрихи, сохраняя при этом каждый вариант как отдельный оригинал. Цифровой образ — файл в определенном носителе информации — может быть изменен или модифицирован в любое время.

4. В цифровой живописи понятие геометрического размера произведения теряет смысл. Так как, в отличие от четко установленного размера подрамника в традиционной живописи, цифровой художник строит композицию в относительных величинах.

Резюмируя все вышеизложенное, можно отметить, что зарождение и развитие технологии цифровой живописи оказало сильное влияние на многие сферы современного изобразительного искусства. Однако современное изобразительное искусство и технологии развиваются в условиях взаимовлияния и взаимозависимости. Диалектика развития культуры и искусства стимулирует совершенствование и дальнейшее развитие цифровых технологий в художественном творчестве и их программного обеспечения.

Список литературы:

1 *Абдуллаева Р.Г.* Проблема художественного стиля в информационной культуре. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, 17.00.09 — Теория и история искусства. Баку, 2005. 52 с. URL: www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_d_arh_27_05_05.pdf (дата обращения 13.02.2021).

2 *Алиев Э.В.* Интернет и динамика развития художественного процесса. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философии по искусствоведению, 62.03.01 — Теория, анализ и критика искусства. Баку, 2014. 27 с. URL: www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_n_aev_05_12_14.pdf (дата обращения 13.02.2021).

3 *Алиев Э.В.* Новые «языки» культуры: взаимовлияние интернет-технологий, телевидения и кино // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 2 (143). С. 56–58. URL: http://vestnik.tspu.ru/archive.html?year=2014&issue=2&article_id=4393 (дата обращения 13.02.2021).

4 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва, Немецкий культурный центр имени Гете, МЕДИУМ, 1996. 241 с.

5 *Галкин Д.В.* Техно-художественные гибриды, или Искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века // Гуманитарная информатика. Междисциплинарный сборник статей. 2006. Вып. 4. № 3. С. 22–38. URL: http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/ (дата обращения 13.02.2021).

6 *Гренберг Ю.* Технология станковой живописи. История и исследование. Учебное пособие. М.: Лань, 2019. 336 с.

7 *Ерохин С.В.* Особенности использования средств художественной выразительности и художественных приемов в цифровом изобразительном искусстве // Вестник Московского областного университета. Серия «Философские науки». 2009. № 3. С. 76–84. URL: https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3663 (дата обращения 13.02.2021).

8 *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 432 с.

9 *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2010. 47 с.

10 *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с. URL: https://www.twirpx.com/file/107836/ (дата обращения 13.02.2021).

11 *Aliyev E.V.* The Impact of the Motion Capture Technology on Artistic Process in Film Art // The European Journal of Arts. 2015. № 2. Pp. 10–12. URL: http://ppublishing.org/ru/journals/404/issue/412/articles/303/ (дата обращения 18.02.2021).

12 *Annum G.Y.* Digital painting evolution: A Multimedia Technological Platform for Expressivity in Fine Art Painting // Journal of Fine and Studio Art. 2014. Vol. 4. № 1. Pp. 1–8. DOI: 10.5897/JFSA2014.0025.

13 *Battiato S., Blasi G., Farinella G., Gallo G.* Digital Mosaic Frameworks. An Overview // Computer Graphics Forum. 2007. Vol. 26. № 4. Pp. 794–812. DOI: 10.1111/j.1467-8659.2007.01021.x. URL: https://www.dmi.unict.it/~battiato/download/CGForum.pdf (дата обращения 13.02.2021).

14 *Bennett D.* Origins of the Venn Diagram // Zack M., Landry E. (eds.). Research in History and Philosophy of Mathematics. Proceedings of the Canadian Society for History and Philosophy of Mathematics. Birkhäuser, Cham, 2015. DOI: 10.1007/978-3-319-22258-5_8.

15 *Borevitz B.* Super-Abstract: Software Art and A Redefinition of Abstraction // Read Me: Software Art and Cultures (Edition 2004) / Ed. by O. Goriunova, A. Shulgin. Aarhus University Press, 2004. Pp. 298–312. URL: http://readme.runme.org/conf_program_full.php (дата обращения 13.02.2021).

16 *Cox G., McLean A., Ward A.* Coding Praxis: Reconsidering the Aesthetics of Code // Read Me: Software Art and Cultures (Edition 2004) / Ed. by O. Goriunova, A. Shulgin. Aarhus University Press, 2004. Pp. 161–174. URL: http://readme.runme.org/conf_program_full.php (дата обращения 13.02.2021).

17 *Frank D.* Visual Intelligence: The First Decade of Computer Art (1965–1975) // Leonardo. 1986. Vol. 19. № 2. Pp. 159–169. DOI: 10.1109/MCG.1985.276440.

18 *Jingtao Cui*. Research on Digital Painting Art and Its Diversified Performance // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2017. № 119. Pp. 1429–1432. URL: https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.295 (дата обращения 13.02.2021).

19 *Lopes D.* A Philosophy of Computer Art. Routledge, 2009. 160 p.

20 *Popper F.* From Technological to Virtual Art. MIT Press, 2006. 504 p. URL: https://i.pinimg.com/originals/64/2d/a4/642da4f20c31394eb44fb9522cffe8da.jpg (дата обращения 13.02.2021).

References:

1 Abdullaeva R.G. *Problema hudozhestvennogo stilya v informacionnoj kul'ture* [The Problem of Artistic Style in Information Culture]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Abstract of the Thesis for the Gegree of Doctor of Art History], 17.00.09 — Teoriya i istoriya iskusstva. Baku, 2005. 52 p. Available at: www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_d_arh_27_05_05.pdf (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

2 Aliev E.V. *Internet i dinamika razvitiya hudozhestvennogo processa* [The Internet and the Dynamics of the Development of the Artistic Process]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofii po iskusstvovedeniyu [Abstract of the Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Art History], 62.03.01 — Teoriya, analiz i kritika iskusstva. Baku, 2014. 27 p. Available at: www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_n_aev_05_12_14.pdf (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

3 Aliev E.V. Novye "yazyki" kul'tury: Vzaimovliyanie internet-tekhnologij, televideniya i kino [New "Languages" of Culture: Interaction of Internet Technologies, Television and Cinema]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta,* 2014, no. 2 (143), pp. 56–58. Available at: http://vestnik.tspu.ru/archive.html?year=2014&issue=2&article_id=4393 (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

4 Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoj vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility. Selected Essays]. Moscow, Nemeckij kul'turnyj centr imeni Gete Publ., MEDIUM Publ., 1996. 241 p. (In Russ.)

5 Galkin D.V. Tekhno-hudozhestvennye gibridy ili iskusstvo, politika i cifrovye tekhnologii v kul'turnoj dinamike vtoroj poloviny XX veka [Techno-Artistic Hybrids or Art, Politics and Digital Technologies in the Cultural Dynamics of the Second Half of the 20th Century]. *Gumanitarnaya informatika,* 2006, vol. 4, no. 3, pp. 22–38. Available at: http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/ (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

6 Grenberg Yu. *Tekhnologiya stankovoj zhivopisi. Istoriya i issledovanie* [Technology of Easel Painting. History and Research]. Tutorial. Moscow, Lan' Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

7 Erohin S.V. Osobennosti ispol'zovaniya sredstv hudozhestvennoj vyrazitel'nosti i hudozhestvennyh priemov v cifrovom izobrazitel'nom iskusstve [Features of the Use of Means of Artistic Expression and Artistic Techniques in Digital Fine Art]. *Vestnik Moskovskogo Oblastnogo universiteta, Seriya: Filosofskie nauki,* 2009, no. 3, pp. 76–84. Available at: https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3663 (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

8 Erohin S.V. *Estetika cifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva* [The Aesthetics of Digital Fine Art]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2010. 432 p. (In Russ.)

9 Erohin S.V. *Estetika cifrovogo komp'yuternogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Aesthetics of Digital Computer Art]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofskih nauk [Abstract of the Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy]. Moscow, 2010. 47 p. (In Russ.)

10 Raushenbah B.V. *Sistemy perspektivy v izobrazitel'nom iskusstve. Obshchaya teoriya perspektivy* [Perspective Systems in the Visual Arts. General Perspective Theory]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 256 p. Available at: https://www.twirpx.com/file/107836/ (accessed 13.02.2021). (In Russ.)

11 Aliyev E.V. The Impact of the Motion Capture Technology on Artistic Process in Film Art. *The European Journal of Arts,* 2015, no. 2, pp. 10–12. Available at: http://ppublishing.org/ru/journals/404/issue/412/articles/303/ (accessed 18.02.2021).

12 Annum G.Y. Digital Painting Evolution: A Multimedia Technological Platform for Expressivity in Fine Art Painting. *Journal of Fine and Studio Art,* 2014, vol. 4, no. 1, pp. 1–8. DOI: 10.5897/JFSA2014.0025.

13 Battiato S., Blasi G., Farinella G., Gallo G. Digital Mosaic Frameworks. An Overview. *Computer Graphics Forum,* 2007, vol. 26, no. 4, pp. 794–812. DOI: 10.1111/j.1467-8659.2007.01021.x. Available at: https://www.dmi.unict.it/~battiato/download/CGForum.pdf (accessed 13.02.2021).

14 Bennett D. Origins of the Venn Diagram. Zack M., Landry E. (eds). *Research in History and Philosophy of Mathematics. Proceedings of the Canadian Society for History and Philosophy of Mathematics.* Birkhäuser, Cham, 2015. DOI: 10.1007/978-3-319-22258-5_8.

15 Borevitz B. Super-Abstract: Software Art and A Redefinition of Abstraction. *Read Me: Software Art and Cultures (Edition 2004),* Ed. by O. Goriunova, A. Shulgin. Aarhus University Press, 2004, pp. 298–312. Available at: http://readme.runme.org/conf_program_full.php (accessed 13.02.2021).

16 Cox G., McLean A., Ward A. Coding Praxis: Reconsidering the Aesthetics of Code. *Read Me: Software Art and Cultures (Edition 2004),* Ed. by O. Goriunova, A. Shulgin. Aarhus University Press, 2004, pp. 161–174. Available at: http://readme.runme.org/conf_program_full.php (accessed 13.02.2021).

17 Frank D. Visual Intelligence: The First Decade of Computer Art (1965–1975). *Leonardo,* 1986, vol. 19, no. 2, pp. 159–169. DOI: 10.1109/MCG.1985.276440.

18 Jingtao Cui. Research on Digital Painting Art and Its Diversified Performance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research,* 2017, no. 119, pp. 1429–1432. Available at: https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.295 (accessed 13.02.2021).

19 Lopes D. *A Philosophy of Computer Art.* Routledge, 2009. 160 p.

20 Popper F. *From Technological to Virtual Art.* MIT Press, 2006. 504 p. Available at: https://i.pinimg.com/originals/64/2d/a4/642da4f20c31394eb44fb9522cffe8da.jpg (accessed 13.02.2021).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2021

Теория искусства

Дуцев Михаил Викторович
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); советник Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН)
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

УДК 72.01 / 7.01
ББК 85.1 / 85.11 / 85.113(3) / 85.118
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-8-37

Витальность архитектурной среды современного города

Статья посвящена сложной и многомерной теме витальности городской среды в совокупности своих проявлений. Сегодняшнее пространство жизни, будучи населенным, а иной раз и перенаселенным, зачастую теряет живую связь с миром чувств и мыслей человека. В этом плане работа с понятием витального в среде способна дать ключ к возвращению искомых связей и жизненных токов в профессиональном поле творчества архитектора, художника, дизайнера и за его пределами. В статье показаны возможные носители витального в городе: социум, история, природа, непосредственно архитектура. Автор статьи предлагает увидеть и осознать базовые основания и несколько существенных составляющих средовой витальности, зафиксированных в четырех тезисах:
- витальная архитектура максимального эмоционального заряда;
- повседневное и событийное проживание пространственных сценариев человеком;
- продление средовых реальностей в область памяти и воображения;
- интегральная витальность современного исторического города.

Предложен ряд идей, опосредующих движение к витальному в высоком значении истинного живого начала в архитектурной среде. В профессиональном поле этому способствует понимание творческой концепции как полноценного живого прообраза произведения, а также внимание к социальной активации места. При этом со стороны адресата требуется определенный уровень подготовленности и отзывчивости, выраженной «средовой» эмпатией. Целостная среда города должна быть готова к рождению «экстатического» пространства и его отдельных элементов.

Наряду с обозначенными позициями поднимаются противоречивые вопросы возможностей дополнительной художественной активации городской среды, а также рассматривается проблема не витального в архитектуре. Статья сопровождается авторскими фотографиями.

Ключевые слова: витальность, архитектура, архитектурная среда, современный город, перформативность, социальная коммуникация, человек, история, реальность, художественная интеграция.

Dutsev Mikhail V.
Doctor of Architecture, Associate Professor, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering; Leading Researcher, Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development; Counselor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Vitality of the Architectural Environment of a Modern City

The article is devoted to the complex and multidimensional theme of the urban environment vitality in the totality of its manifestations. Today's space of life, being populated, and sometimes overpopulated, often loses a living connection with the world of feelings and thoughts of a person. In this regard, working with the concept of the vital in the environment can provide the key to the return of the desired connections and vital currents in the professional field of the architect, artist, designer – and beyond this field. The possible carriers of the vital in the city are recorded: society, history, nature, architecture itself. The author of the article offers to see and understand the basic foundations and several essential components of environmental vitality, recorded in the four theses:
- vital architecture of maximum emotional charge;
- everyday and event-based living of spatial scenarios by a person;
- extension of environmental realities into the realm of memory and imagination;
- integral vitality of the modern historical city.

A number of ideas are proposed that mediate the movement towards the vital in the high meaning of the true living principle in the architectural environment. In the professional field, this is facilitated by an understanding of the creative concept as a full-fledged living prototype of the work of art, as well as attention to the social activation of the place. At the same time, a certain level of preparedness and responsiveness, expressed by "environmental" empathy, is required on the part of the addressee. The whole environment of the city must be ready for the birth of the "ecstatic" space and its individual elements.

At the same time, contradictory questions are raised about the possibilities of additional artistic activation of the urban environment, and the problem of the non-vital in architecture is also considered. The article is accompanied by the author's photos.

Keywords: vitality, architecture, architectural environment, modern city, performativity, social communication, person, history, reality, art integration.

Кондратьев Евгений Андреевич
Кандидат философских наук, доцент, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratievea@yandex.ru

УДК 77.01
ББК 71 / 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-38-59

Punctum и реинтерпретация в фотографии

В статье рассматриваются различные теоретические подходы, развивающие понятия *punctum* и «бесформенное» применительно к фотографическому образу. Исследуется их связь с концепцией «визуального поворота» в эстетике и теории искусства. На примерах из современной художественной и фотографической практики демонстрируется изменение представлений о границах репрезентации и способах реинтерпретации современной фотографии.

Ключевые слова: фотография, образ, бесформенное, рефлексия, интерпретация, модернизм, punctum, анаморфоз, репрезентация, нарративность.

Kondratiev Evgeny A.
PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratievea@yandex.ru

Punctum and Reinterpretation in Photography

The article discusses various theoretical approaches that develop the concepts of *punctum* and formless in relation to the photographic image. Their connection with the concept of "visual turn" in aesthetics and art theory is examined. Using examples from contemporary artistic and photographic practice, the author demonstrates the change in ideas about the boundaries of representation and ways of reinterpreting modern photography.

Keywords: photography, image, formless, reflection, interpretation, modernism, *punctum*, anamorphosis, representation, narrative.

Шарапов Иван Александрович
Доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, аспирант кафедры основ архитектурного проектирования, Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург; член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
isharapov4@gmail.com

УДК 72.011
ББК 85.110.5
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-60-87

Дискурс орнамента в архитектуре XX века

Автор осуществляет обзор орнамента в архитектуре XX века, обозначая точки, формирующие осевые траектории развития орнаментальной формы в контексте архитектуры. В основе исследования – метод анали-

тической дескрипции позиций орнамента, извлеченных из практики и текстуального корпуса высказываний зодчих. Высказывания синтезируют дискурсивный диапазон орнамента в поле архитектуры. Корпус орнамента охватывает предметные аспекты жизни человека и присутствует в пространстве архитектурной среды. Традиционно местоположение орнаментальной формы связывается с искусством украшения, – таким образом, нормативно орнамент рассматривается как аддитивный, дополнительный в отношении сингулярности формы. Этот же принцип транслируется на архитектуру. Статья актуализирует проблему переопределения орнаментальной формы, маркируя точечные инверсии аддитивности орнаментального украшения в формообразующий аспект, участвующий в создании результатов архитектурной деятельности. Формообразующим принципом статьи является хронологическая последовательность из двадцати позиций, очерчивающих дискурс орнамента в контексте архитектуры XX века.

Ключевые слова: архитектура, дискурс, орнамент, П. Айзенман, Г. Вельфлин, Витрувий, Пьер Гро, А. Лоос, Л. Салливан, Б. Чуми, А. Шмарзов.

Sharapov Ivan A.
Associate Professor, Chair of the Composition and Art, Ural State University of Architecture and Arts, Postgraduate Student USUAA, Ekaterinburg; Member of Union of Artists of Russia / AIAP UNESCO
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
isharapov4@gmail.com

Discourse of Ornament in Twentieth-Century Architecture

The article provides an overview of the ornament in the architecture of the twentieth century, indicating the points that form the direction of the axial trajectories of the development of the ornamental form in the context of architecture. The research is based on the method of analytical description of ornament positions extracted from the practice and the textual corpus of architect's statements. Utterances synthesize the discursive range of ornament in the field of architecture. The body of the ornament covers the subject aspects of human life and is present in the spatial form of the architectural environment. Traditionally, the location of the ornamental form is associated with the art of decoration, so the standard ornament is considered as an additive, additional in relation to the singularity of the form. The same principle applies to architecture. This study actualizes the problem of redefining the ornamental form, marking point inversions of the additivity of ornamental decoration as a formative aspect involved in creating the results of architectural activity. The formative principle of the article is a chronological sequence of twenty positions outlining the discourse of ornament in the context of twentieth-century architecture.

Keywords: architecture, discours, ornament, P. Eisenman, H. Wölfflin, Vitruvius, P. Gros, A. Loos, L.H. Sullivan, B. Tschumi, A. Schmarsow.

Изобразительное искусство

Геташвили Нина Викторовна
Кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; почетный член РАХ, заслуженный работник высшей школы РФ
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

УДК 7.75
ББК 79.1 / 85.103
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-88-103

Частные коллекции как основа публичных музеев Пикассо: проблема выбора и презентации, интенции и реальность

В статье анализируется история создания некоторых публичных музеев Пикассо, возникших на основе частных собраний. Рассматриваются личностные мотивы и социальные условия, сопутствующие замыслам и реализации проектов. Анналы Музея Пикассо в Барселоне включают не только дары – результаты долгой дружбы Пикассо и Жауме Сабартеса, передавшего муниципалитету Барселоны личную коллекцию работ художника, – но и драматический контекст, связанный с его гражданским статусом персоны non grata на родине и с латентным противостоянием каталонцев центральной власти. Кроме того, на примере музеев Пикассо актуализируется проблема адаптации произведений модернизма, «инсталлированных» в исторические здания. Организаторы некоторых перечисленных в статье музеев сталкивались с необходимостью реконструкции, в процессе которой надлежало, с одной стороны, сохранить памятник архитектуры, с другой – учесть осуществление музейных функций. Создание Национального музея Пикассо в Париже, двух музеев художника в Малаге сопровождалось необходимостью урегулирования налогового законодательства. Имение Буажелу, ныне в собственности внука художника и его супруги, Бернара и Амины Пикассо, представляет пример частного владения, открытого общественности. Небольшой музей в Буитраго-дель-Лосойя, созданный на основе собрания бывшего парикмахера художника Еухенио Ариаса, и солидный Музей Пикассо в Люцерне, основанный благодаря Фонду «Розенгардов», популярность которого позволила городу укрепить свой туристический и культурный статус, как и другие музейные институции, связанные с именем самого значимого художника XX века, подтверждают неизбывный интерес к его творчеству уже наших современников.

Ключевые слова: Музеи Пикассо в Барселоне, Малаге, Париже, Буажелу, Люцерне, Буитраго-дель-Лосойя, Сабартес, Бернар Пикассо, Ариас, Зигфрид и Анжела Розенгарды.

Getashvili Nina V.
PhD in Art History, Professor, Dean of the Art History Faculty, Head of the General History of Arts Department, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

Private Collections as the Core of Picasso Art Museums: The Problem of Selection and Exposition, Intentions and Reality

The article reviews the history of several Picasso public museums, which have been based around private art collections. It examines the personal motivations and social conditions that accompanied the conception and realization of the projects. The records of Museu Picasso in Barcelona contain evidence highlighting Picasso's lasting close friendship with Jaume Sabartés, who donated his private collection to the museum. These documents reveal the dramatic context surrounding Picasso's citizenship, his *persona non grata* status, as well as the latent Catalan opposition to state authority. In addition, the article utilizes the case of Picasso museums to highlight and discuss a series of problematic issues related to adapting the modernist artworks, which have been installed within historic buildings and cultural heritage sites. All the museums mentioned in the article were faced with the necessity of renovation, which called for preserving the architectural heritage, while also taking into account the implementation of museum functions. The establishment of Picasso museums in Paris and Malaga has led to reviews and adjustments in the local tax legislation. Château de Boisgeloup, which used to belong to Picasso, is currently owned by Bernard and Amina Picasso, the artist's grandson and his wife. It is an example of cultural heritage registered as private property and still being open to the public. The small museum in Buitrago del Lozoya based on the private collection of Eugenio Arias, who used to be Picasso's hairdresser, significant Picasso Museum in Lucerne, which has been formed in collaboration with the Rosengart Foundation, with its exceptional popularity among the visitors that was a crucial factor in attaining the high tourist and cultural status for the city, as well as other institutions connected to one of the key artist of the 20th century, confirm the undiminished contemporary interest in his work.

Keywords: Picasso Museums in Barcelona, Malaga, Château de Boisgeloup, Lucerne, Buitrago del Lozoya, Sabartés, Bernard Picasso, Arias, Siegfried and Angela Rosengart.

Кулакова Ольга Юрьевна
Соискатель, кафедра зарубежного искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-2860-2487
pp_olga@mail.ru

УДК 7.75
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-104-121

Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века

Голландский натюрморт – яркое и самобытное культурное явление XVII века. Собирательство редкостей, диковин, растений, картин, скульптур и других предметов для создания коллекций было характерным признаком эпохи. Раковины моллюсков, привезенные из экзотических стран, довольно быстро завоевали внимание и любовь коллекционеров и художников. Й. Хуфнагел одним из первых проявил интерес к этим объектам в своих эмблемах. В раннем цветочном натюрморте Голландии раковины встречаются изредка, тогда как начиная с первой четверти XVII

века почти все композиции с цветочными букетами и фруктами художники дополняют этими изящными объектами. Появляются самостоятельные натюрморты с сюжетами морских раковин у Бальтазара ван дер Аста, Яна Давидса де Хема, Абрахама Бейерена, Виллема Кальфа и других. В то время как натуралистичность натюрмортов в живописи была доведена до максимального предела, в гравюрах при изображении раковин возникла проблема достоверности, как, например, в гравюре Рембрандта. Эта задача была окончательно решена только во второй половине XVII века, и завиток раковин в гравюрах и иллюстрациях зоологических трактатов обрел свое правильное направление, по часовой стрелке.

Данное исследование ставит проблемы появления раковин как объектов коллекционирования и мотивов натюрмортов в Голландии, традиции изображения и классификации раковин в картинах художников. Статья актуальна междисциплинарным подходом; приводятся зоологические названия моллюсков с указанием места их происхождения; обобщается культурно-исторический контекст; при стилистическом анализе учитываются традиции эмблематики.

Ключевые слова: голландский натюрморт, XVII век, морские раковины в натюрмортах, цветочный натюрморт, Бальтазар ван дер Аст, Амброзиус Босхарт Старший, Рембрандт.

Kulakova Olga Yu.
Applicant, Foreign Art Department, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-2860-2487
pp_olga@mail.ruu

Seashells in Dutch Still-Life Painting of the 17th Century

Dutch still-life is a distinctive cultural phenomenon of the 17th century. Collecting of rarities, curiosities, plants, paintings, sculptures and many other rare things was characteristic for that period. Seashells which were brought from the exotic countries attracted the attention and love of collectors and artists. J. Hoefnagel was one of the first who took an interest to seashells in the emblems. In the early Dutch flower still-life shells were found occasionally but from the beginning of the first quarter of the 17th century artists started to add these graceful creations almost into all compositions with flower bouquets and fruits. New type of still-life with seashells appeared abundantly in painting of Balthasar van der Ast, Jan Davidsz de Heem, Abraham Beyeren, Willem Kalf and others. While the naturalism in still-life painting brought to the maximum, there was a problem of veracity in depicting shells in the engravings, for example, in Rembrandt's work. This problem was eventually solved only in the second half of the 17th century, so engravings and zoological illustrations began to show the curl of the shells in its correct direction, exactly clockwise.

This research poses problems of the appearance of shells as collectibles and Dutch still-life' motifs, visual traditions and shells' classification in the paintings. The article is relevant with interdisciplinary method; some mollusks zoological names with indication of their origin place are given; the cultural and historical context is generalized; the stylistic analysis takes into account the emblematics' traditions.

Keywords: Dutch still-life, 17th century, seashells in still-lifes, flower still-life, Balthasar van der Ast, Ambrosius Bosschaert the Elder, Rembrandt.

Одинокова Полина Сергеевна
Преподаватель, Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; соискатель, сектор искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com

УДК 75.03
ББК 85.143(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-122-139

К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао»

Статья посвящена альбомам «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао», авторство которых приписывают Шитао (1642–1707), выдающемуся китайскому художнику и теоретику живописи начала эпохи Цин (1644–1911). Целью исследования является определение подлинности этих альбомов. Альбом «Десять пейзажей» находится в собрании Государственного музея Востока (Москва). Один из листов альбома экспонировался в 2015 году на выставке «Классическая живопись Китая». После визуального осмотра и анализа живописи, каллиграфических надписей и печатей автор приходит к выводу, что альбом «Десять пейзажей» не может быть подлинным произведением Шитао и, вероятно, является копией альбома «Странствие по реке [кисти] Шитао», который находится в частном собрании в Китае. Последний альбом был широко известен в кругах коллекционеров в начале XX века. В свою очередь, его подлинность также является предметом научной дискуссии. В то время как некоторые китайские эксперты и исследователи называют альбом «Странствие по реке [кисти] Шитао» одним из блестящих образцов живописи художника, другие ставят его подлинность под сомнение. Автор статьи приводит свои доводы в подтверждение последней точки зрения.

Ключевые слова: Шитао, альбом, традиционная китайская живопись, атрибуция.

Odinokova Polina S.
Lecturer, Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities, Lomonosov Moscow State University, Applicant, Department of Asian and African Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com

To the Problem of Attribution of the Album *Ten Landscapes* and *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*

The article is devoted to the albums *Ten Landscapes* and *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*, attributed to Shitao (1642–1707), a famous Chinese artist and theorist of painting in beginning of the Qing dynasty (1644–1911). The aim of the article is to establish authenticity of the albums. The album *Ten Landscapes* is in the collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow). In 2015 one leaf from it was displayed at the exhibition *Classical Painting of China*. After visual evaluation and the analysis of painting, calligraphy and seals the author came to conclusion that the album *Ten Landscapes* could not be the original work of Shitao. It is probably the copy of another album *Travelling Along the River [Painted by] Shitao*. The latter was very famous among the connoisseur's circles at the beginning of the 20th century. Therefore, its authenticity is also the subject of scientific discussion. Some of Chinese experts and researchers regard the album *Travelling Along the River [Painted by] Shitao* as the best example of Shitao's painting. Others question its authenticity. The author of the article gives arguments to confirm the latter point of view.

Keywords: Shitao, album, Chinese traditional painting, attribution.

Абдуллина Дарина Александровна
Ведущий научный сотрудник, ФБГУК «Государственный Русский музей»; аспирант, кафедра художественного образования и декоративного искусства, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
abdullina@muzped.net

УДК 7.036.1
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-140-165

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х – начала 1980-х годов

В статье рассматривается детский портрет в творчестве советских художников второй половины 1960-х – начала 1980-х годов. На данный момент этот тип жанра мало изучен. Поколение художников-семидесятников демонстрировало единство в том, как они видели, понимали и презентовали важнейшую идеологему советского строя – детский образ. Лица мальчиков и девочек в портрете позволяли им уйти от пресной действительности застойных лет с помощью ретроспективной рефлексии минувшего или служили проводником трансцендентного в повседневность. Представители официального крыла предпочитали деликатно воссоздавать историческую ауру вокруг ребенка и толковать его образ сквозь призму излюбленной эпохи, а андеграунд обращался к религиозной тематике, на языке которой говорили детские образы в прошлом.

Ключевые слова: детский портрет, религиозная тематика, христианская символика, ретроспективность, детская тема в живописи, история детства.

Abdullina Darina A.
Leading Researcher, State Russian Museum; Postgraduate student, Department of Art Education and Decorative Arts, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-4736-7841
abdullina@muzped.net

Retrospectivism in Soviet Children's Portraits of the Second Half of the 1960s – Early 1980s

The article examines a child's portrait in the work of Soviet artists of the second half of the 1960s – early 1980s. At the moment, this type of genre has been little studied. The generation of artists – the "seventies" demonstrated unity in the way they saw, understood and presented the most important ideologic image of the Soviet system – the image of a child. The faces of boys and girls in portraits allowed them

to escape from the insipid reality of stagnant years with the help of retrospective reflection of the past, or served as a conductor of the transcendent into everyday life. Representatives of the official wing preferred to delicately recreate the historical aura around the child and interpret his image through the prism of their favorite era, while the underground turned to religious themes, the language of which childhood images spoke in the past.
Keywords: child portrait, religious theme, Christian symbolism, retrospective, child theme in painting, childhood history.

Музыкальная культура

Левашев Евгений Михайлович
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Тетерина Надежда Ивановна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

УДК 78
ББК 85.313(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-166-197

М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты. Статья первая

Статья посвящена стилистически наиболее самобытному, художественно самому значительному оркестровому сочинению М.П. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе». Рассмотрение предыстории и истории создания, обзор творческих источников, атрибуция автографа, текстологическая оценка маргинальных помет в партитуре составляет предмет работы, тогда как целью является формирование новой исследовательской картины, основанной на расшифровке многих запутанных, сложных и даже загадочных обстоятельств, связанных с этим оркестровым опусом. Особое внимание уделено появлению двух авторских редакций сочинения, причем вторая из них возникла в результате жесткой критики М.А. Балакирева, настаивавшего на коренной переделке сочинения. Автограф второй авторской редакции сохранился, тогда как первая авторская редакция может быть реконструирована лишь гипотетически.
Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Иванова ночь на Лысой горе», Н.В. Гоголь, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Никольский, Ж. Мишле, Л.А. Миллер, З.М. Гусейнова, интермедия для оркестра, авторская партитура, текстология партитуры, шабаш, ведьмы.

Levashev Yevgeny M.
Doctor of Art Studies, Professor, Chief Researcher, Head of Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Teterina Nadezhda I.
PhD in Art Studies, Senior Researcher, Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

M.P. Mussorgsky. *St. John's Eve on Bald Mountain*: Texts and Contexts. Article One

This article is devoted to the most stylistically original and artistically significant orchestral work by M.P. Mussorgsky, St. John's Eve on Bald Mountain. The subject matters of the article are an examination of the background and history of this artwork's creation, review of its creative sources, attribution of an autograph, and textological characterization of marginal marks in the score, while the goal is to form a new perspective of the research based on the deciphering of many intricate, complex and even mysterious circumstances associated with this orchestral opus. Particular attention is paid to the appearance of two author's editions of the artwork; moreover the second of them arose as a result of harsh criticism of M.A. Balakirev, who insisted on a radical adaptation of the score. The autograph of the second author's version has been preserved, while the first author's version can only be reconstructed hypothetically.
Keywords: M.P. Mussorgsky, *St. John's Eve on Bald Mountain*, N.V. Gogol, M.A. Balakirev, N.A. Rimsky-Korsakov, V.V. Nikolsky, J. Michelet, L.A. Miller, Z.M. Guseynova, tone poem, author's score, textual criticism of the score, witches sabbath, witches.

Саамишвили Наталья Николаевна
Научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
nati-bedova@mail.ru

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-198-229

«Истинный огонь» Кайи Саариахо: поэтика композиции

Финский композитор Кайя Саариахо (Kaija Saariaho) – одна из самых выдающихся фигур современной музыкальной культуры. Широкой публике она стала известна после триумфальной премьеры ее оперы «Любовь издалека» (L'amour de loin, 2000), прошедшей на Зальцбургском фестивале. Статья посвящена другому сочинению композитора – вокальному циклу «Истинный огонь» (True Fire, 2014), который также был успешно воспринят критикой и публикой, но до сегодняшнего дня еще не стал предметом отдельного исследования. Данная работа – первый опыт его анализа, сосредоточенного как на музыкальной, так и на литературной его составляющих, что послужило поводом для условного разделения статьи на две части. Композитор, по ее собственному признанию, стремилась продемонстрировать в цикле богатую палитру красок всемирно известного канадского баритона Джеральда Финли (Gerald Finley), для которого было написано сочинение. Помимо этого, в «Истинном огне» посредством текстов Р.У. Эмерсона, М. Дарвиша, Ш. Хини и колыбельной индейцев Тева, ставших литературной основой сочинения, воплощаются авторские идеи иного порядка. В чем они состоят и как отражены в музыке – вопросы, на которые мы попытались ответить в статье.
Ключевые слова: Кайя Саариахо, «Истинный огонь», музыка XXI века, Ральф Уолдо Эмерсон, Шеймас Хини, Махмуд Дарвиш, Джеральд Финли.

Saamishvili Natalia N.
Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7996-8131
nati-bedova@mail.ru

***True Fire* by Kaija Saariaho: Poetics of Composition**

Finnish composer Kaija Saariaho is one of the most prominent figures in contemporary music culture. She became known to the general public after the triumphant premiere of her *Love from Afar* opera (L'amour de loin, 2000), held at the Salzburg festival. The article is devoted to another work of the composer – the vocal cycle *True Fire* (2014), which was also successfully received by critics and the public, but has not yet been the subject of a separate study. This work is the first experience of its analysis, focused on both its musical and literary components, which led to the conditional division of the article into two parts. The composer, by her own admission, sought to demonstrate in the cycle the rich palette of colors of the world-famous Canadian baritone Gerald Finley for whom the composition was written. In addition, in *True Fire* through the texts of R.W. Emerson, M. Darvish, S. Heaney and the lullaby of the Tewa Indians, which became the literary basis of the work, the author's ideas of a different order are embodied. What they are and how they are reflected in music are the questions that we tried to answer in this article.
Keywords: Kaija Saariaho, True Fire, 21st-century music, Ralph Waldo Emerson, Seamus Heaney, Mahmoud Darwish, Gerald Finley.

Платонова Олеся Александровна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра музыкальной педагогики и исполнительства, композиторско-музыковедческий факультет, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru

УДК 78.05 / 791.43
ББК 85.317
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-230-251

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

Статья посвящена творчеству Art Zoyd, французской группы, экспериментальный стиль которой часто определяется современными исследователями как «la musique nouvelle» (с фр. – «новая музыка») и рассматривается сквозь призму жанрово-стилевого диалога рока и современной академической музыки.

Важной для понимания стиля группы является идея «метамузыки», выражающейся в сотворчестве нескольких композиторов, а также в единстве визуального, пластического и музыкального компонентов.

Эта тенденция особенно тесно связана с личностью одного из основателей группы, Жерара Урбетта,

соединяющего дар композитора с талантом программиста. Явная опора на завоевания электроакустической музыки, стремление соединить научное постижение феномена звука с осуществлением практических музыкальных проектов (выразившееся в создании научно-исследовательского и творческого центра Art Zoyd Studios) роднят его с фигурой пионера конкретной музыки и отца-основателя Groupe de Recherches Musicales Пьера Шеффера.

Идея синтеза искусств находит отражение в новаторских мультимедийных спектаклях группы, а также в «саундтреках» к немым кинолентам. В статье анализируются звуковые партитуры к фильмам «Носферату» Фридриха Мурнау, «Ведьмы» Беньямина Кристенсена, «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна. Мистичность, остросюжетность, эмоциональная выпуклость образов, особая роль ритма и внутреннего движения в каждом из шедевров выражаются через применение особых средств музыкальной выразительности. Это элементы конкретной музыки (звуки природы, шумы различного происхождения, записи человеческого голоса – от шепота до крика, от элементов Sprechstimme – до оперного пения); соединение акустических инструментов и цифровых семплов; фактурные контрасты (электроакустические tutti – и моменты «тишины»); особенности структуры (несколько фаз развития, иногда с элементами классических форм – рондо, трехчастной); использование минималистских методов композиции (построение из кратких ритмоинтонационных ячеек). Причем функции музыки в фильмах различны: от звукового воплощения атмосферы места действия до глубокой психологической характеристики персонажей.

Ключевые слова: Art Zoyd, электроакустическая музыка, конкретная музыка, Пьер Шеффер, киномузыка, музыка Франции, кинематограф Франции, саундтрек.

Platonova Olesia A.
PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Music Pedagogy and Interpretation, Faculty of Musicology and Composition, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru

Electroacoustic Experiments of the Art Zoyd and Their Implementation in Soundtracks for Silent Films

The article is devoted to the work of Art Zoyd, a French group whose experimental style is often defined by modern researchers as “la musique nouvelle” (from the French – “new music”) and is viewed through the prism of the genre-style dialogue between rock and contemporary academic music.

The idea of “metamusic”, expressed in the co-creation of several composers, as well as in the unity of visual, plastic, and musical components, is also important for understanding the style of the group.

This trend is especially closely related to the personality of one of the founders of the group, Gerard Hourbette, who combines the gift of a composer with the talent of a programmer.

The obvious reliance on the achievements of electroacoustic music, the desire to combine the scientific understanding of the phenomenon of sound with the implementation of practical musical projects (expressed in the creation of the research and creative center Art Zoyd Studios), make him related to the figure of the pioneer of concrete music and the founding father of Groupe de Recherches Musicales, Pierre Schaeffer.

The idea of the synthesis of the arts is reflected in the innovative multimedia performances of the group, as well as in the soundtracks to silent films.

The article analyzes the sound scores for the films *Nosferatu* by Friedrich Murnau, *Häxan* by Benjamin Christensen, *The Fall of the House of Usher* by Jean Epstein.

Mysticism, action, emotional convexity of images, the special role of rhythm and internal movement in each of the masterpieces are expressed using special means of musical expression. These are elements of concrete music (sounds of nature, noises of various origins, recordings of the human voice from whispers to screams, from elements of Sprechstimme to opera singing); the combination of acoustic instruments and digital samples; textural contrasts (electroacoustic tutti- moments of “silence”); structural features (several phases of development, sometimes with elements of classical forms – rondo, three-part form); the use of minimalist composition methods (building a composition from short rhythm-intonation cells).

Moreover, the functions of music in films are different: from the sound embodiment of the atmosphere of the scene to the deep psychological characteristics of the characters.

Keywords: Art Zoyd, electroacoustic music, concrete music, Pierre Schaeffer, film music, music of France, cinema of France, soundtrack.

Кино и массмедиа

Бакина Татьяна Викторовна
Магистр культурологии, старший преподаватель, Школа дизайна, Факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; соискатель, кафедра киноведения, сценарно-киноведческий факультет, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194
tbakina.hse@gmail.com

УДК 791.43
ББК 85.374.3(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-252-285

Рождение голливудской зрелищности: визуальная экспрессия и повествовательные функции костюмов в немых фильмах Сесила Б. ДеМилля

Статья посвящена анализу функций костюмов в фильмах американского режиссера Сесила Б. ДеМилля второй половины 1910-х – начала 1920-х годов. На примере кинокартин из «матримониального цикла» ДеМилля автор анализирует повествовательные и зрелищные функции кинокостюмов, а также подчеркивает роль режиссера в развитии художественного своеобразия и визуальной зрелищности голливудских фильмов этого периода через высокий уровень дизайнерских решений в части декораций и костюмов.

В кинокартинах этого цикла прослеживаются основные тенденции в работе над кинокостюмами, которые в дальнейшем будут приняты во внимание голливудской киноиндустрией и станут частью производственного стандарта. Среди этих стратегий необходимо отметить развитие эстетических качеств костюмов на экране, которые в большей степени отвечают сюжетным особенностям конкретного фильма и его визуальной стилистике, нежели следуют актуальным тенденциям в моде. Другим важным вектором является постепенное усиление роли костюмов в повествовательной структуре фильмов, например в кинокартинах о внешних преображениях персонажей или межклассовых социальных переходах. Наконец, в кинокартинах ДеМилля особое внимание уделяется развитию образа современной женщины и новым аспектам этики взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Так, в фильмах «матримониального цикла» подчеркивается роль внешней привлекательности и стильного гардероба для образа успешной современной женщины, которая умеет произвести нужное впечатление и правильно подать себя, чтобы с легкостью достичь желаемых целей. Этот образ также получит дальнейшее развитие в голливудских фильмах следующих лет.

Акцент ставится и на роли режиссера в систематизации работы над костюмами, которую вела творческая команда дизайнеров, совместно разрабатывающая визуальные и стилистические решения декораций и костюмов в рамках одного проекта. Коммерческий потенциал стильной одежды на экране также был осмыслен голливудскими студиями благодаря успеху фильмов ДеМилля.

Ключевые слова: костюм в кино, Сесил Б. ДеМилль, Голливуд, немое кино, анализ фильма, кино США, образ героя, художник по костюмам

Bakina Tatiana V.
MA in Cultural Studies, Senior Lecturer, HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design, National Research University – Higher School of Economics; Applicant, Department of Cinema Studies, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194
tbakina.hse@gmail.com

The Birth of a Hollywood Spectacle: Visual Expression and Narrative Functions of Costumes in Cecil B. DeMille’s Silent Films

The article explores the functions of film costumes in the works of Cecil B. DeMille, the American film director, whose pictures of the late 1910s and early 1920s are notable for their artistic achievements in the field of set and costume design. On the material of certain films from his “matrimonial cycle”, the author analyses the narrative and spectacular functions of costumes, while making an emphasis on the director’s role in the development of the artistic uniqueness and visual extravagance of Hollywood films of this period.

The films of this cycle display some key strategies in film costume functioning and design methods that would be adopted by the Hollywood film industry to become the new production standard in this field. Among these strategies we should note the focus on development of the aesthetic qualities of film costumes, which tend to be more

consistent with the plot of a particular film and its visual style, rather than simply follow current trends in fashion. Another important strategy is the gradual enhancement of the role of costumes in the film narrative structure, especially in pictures about visual makeovers and transformations, as well as in stories about interclass social transitions. Finally, the DeMille films are quite notable for developing the image of a modern woman, as well as focusing on the new ethical aspects of romantic relationships. Films of the "matrimonial cycle" emphasize the importance of both visual attractiveness and the stylish wardrobe for constructing the image of a successful and modern woman who knows how to make the right impression and express herself to get the benefits she wants and to easily achieve the desired goals. This image will be further developed in other Hollywood films in the following years.

As a director and a visionary Cecil B. DeMille also contributes to the systematization of the costume making processes through hiring a creative team of designers and artists who collaborated on developing the distinctive visual style of both sets and costumes within one project. The commercial potential of stylish on-screen costumes has also been explored by Hollywood studios through the success of DeMille's films.

Keywords: film costume, Cecil B. DeMille, Hollywood, silent cinema, film analysis, USA cinema, film character image, costume designer.

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

УДК 008 / 791
ББК 71 / 85.374
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-286-321

«Алгол. Трагедия власти» (1920) – футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса»

Статья посвящена недавно найденному и отреставрированному фильму «Алгол. Трагедия власти» (*Algol. Tragödie der Macht,* 1920) Ханса Веркмайстера (Hans Werckmeister), сочетающему в себе авантюрное начало, фантастику, историю карьеры и историю семьи. Это один из ранних сюжетов, прогнозирующих процессы глобализации. Автор рассматривает визуальное своеобразие картины, включающей как экспрессионистские сцены, так и внестилевые фрагменты, останавливается подробно на некоторых операторских решениях. Анализирует сюжет фильма, объединяющий научную и ненаучную фантастику с отсылками к романным циклам («Ругон-Маккары» Золя, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброки» Томаса Манна) и мифу о Фаусте. Наряду с развитием образа современной урбанистической среды и цивилизации будущего важную роль играют образы природы – природа, включенная в техногенную цивилизацию, и природа самодостаточная, помогающая выживать сельскому рабочему люду. Подробно рассматривается образ главного героя Роберта Херна в исполнении выдающегося немецкого актера Эмиля Яннингса. Автор размышляет над парадоксальной связью фантастического мира фильма с некоторыми мотивами пеплума.

Ключевые слова: немое кино, немецкий экспрессионизм, образ природы, романный сюжет, научная фантастика, механизм, энергетические войны, Метрополис, Эмиль Яннингс.

Salnikova Ekaterina V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Algol. Tragedy of Power* (1920) as Futuristic Peplum and the "Rehearsal" of *Metropolis

The article is devoted to the recently found and restored film *Algol. The Tragedy of Power*" (1920) by Hans Werckmeister, combining an adventurous beginning, fantasy, career history and family history. This is one of the earliest stories predicting the processes of globalization. The author examines the visual originality of the picture, which includes both expressionist scenes and out-of-style fragments, dwells in detail on some camera solutions. Analyzes the plot of the film, combining science and unscientific fiction with references to the series of novels (*Rougon-Maccara* by Zola, *The Forsyte Saga* by Galsworthy, *Buddenbrooks* by Thomas Mann) and the myth of Faust. Along with the development of the image of the modern urban environment and the civilization of the future, the images of nature play an important role: nature, included in the technogenic civilization, and self-sufficient nature, which helps the rural working people to survive. The image of the main character, Robert Hern, performed by the outstanding German actor Emil Jannings, is examined in detail. The author reflects on the paradoxical connection between the fantastic world of the film and some motives of Peplum.

Keywords: silent film, German expressionism, nature image, novel plot, science fiction, mechanism, energy wars, *Metropolis*, Emil Jannings.

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

УДК 7.036
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-322-343

«Истерические» тела в современном искусстве Эстонии

После 1991 года провозглашенная Вторая Эстонская Республика восстанавливает индивидуальные свободы, что приводит к тому, что в эстонском искусстве после 1990-х годов активно поднимаются проблемы индивидуализма, личных границ, трансгрессивного поведения, идентичности, равноправия и телесности. В этой статье рассматриваются работы ключевых эстонских современных художниц, которые затрагивают в своем творчестве проблемы кризиса идентичности и «расщепленной личности», столь характерные для современной Эстонии. Марге Монко и Лийна Сийб анализируют конструкт «женственность» и различные женские образы-клише через социокультурный феномен истерии.

Автор приходит к выводу, что в условиях кризиса идентичности, царящего в современном эстонском обществе в связи с историческими и географическими обстоятельствами, художественные репрезентации расщепленной, «истеричной» личности, воплощающей в себе устоявшиеся социальные и культурные паттерны, влияющие на отдельных индивидов, становятся особенно актуальны. Занимаясь как самоанализом, так и анализом коллективного бессознательного, художницы стремятся раскрыть причины угнетения «девиантного» поведения, а также влияния «чужеродной» культуры на Эстонию.

Ключевые слова: эстонское современное искусство, Марге Монко, Лийна Сийб, истерия, телесность, истерическое тело, принцип визуальной аналогии, культурная память в искусстве, искусство и психоанализ.

Martynova Daria O.
Postgraduate Student, Western European Art Department, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

"Hysterical" Bodies in Contemporary Art of Estonia

After 1991, the proclaimed Second Republic of Estonia restores individual freedoms, which leads to the problems of individualism, personal borders, transgressive behavior, identity, equality and corporeality in Estonian art after the 1990s. In this article, the author will examine the works of key Estonian contemporary artists who address the problems of identity crisis and "split personality", which are so characteristic of modern Estonia, where issues of cultural memory, national identity and disciplinary authority are acutely relevant. Marge Monko and Liina Siib analyze the construct of "femininity" and various female cliché images through the sociocultural phenomenon of hysteria. As a result, the author comes to the conclusion that in the context of the identity crisis that reigns in modern Estonian society due to historical and geographical circumstances, artistic representations of a split, "hysterical" personality, embodying established social and cultural patterns that affect individuals, become especially relevant. Through both self-analysis and analysis of the collective unconscious, the artists seek to reveal the reasons for the oppression of "deviant" behavior, as well as the influence of "foreign" culture on Estonia.

Keywords: Estonian contemporary art, Marge Monko, Liina Siib, hysteria, corporeality, hysterical body, principle of visual analogy, cultural memory in art, art and psychoanalysis.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

УДК 791 / 008
ББК 85.374 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-344-365

Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе

Внимание автора сосредоточенно на образах музыкантов со сверхспособностями в западном кинематографе, их узнаваемых внешних и поведенческих особенностях, что во многом связано с клишированным восприятием того или иного стилистического направления рок-музыки. Возникает вопрос, почему же образы рок-музыкантов так хорошо вписываются в кинематографическую ткань. В первую очередь – благодаря высокому потенциалу экранных историй для многоуровневой дешифровки, наличию карнавальных и мистических мотивов в интерпретации концертной деятельности. Также значительную роль играют детективные элементы сюжетов и экзистенциальные проблемы героев. Клишированные мотивы бунтарства героев-Иных напрямую не соотносятся с современными поведенческими тенденциями в обыденной жизни, однако именно эти мотивы востребованы у зрительской аудитории. Автор подробно рассматривает ряд персонажей рок-музыкантов, которые появляются во многих фильмах в образах Иных и предполагают индивидуальные зрительские оценки этического начала в том или другом герое.

Ключевые слова: кинематограф, рок-музыка, рок-музыкант, Иной, Орфей, демон перекрестка, вампир, монстр, «Призрачный гонщик», «Блэйд», «Другой мир».

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema

In this article, attention is mainly focused on the images of musicians with supernormal abilities in Western cinema, their recognizable external and behavioral features, which are largely a clichéd perception of one or another stylistic of rock music. Why do the images of rock musicians fit so well into the visual structure? First of all, this is the high potential of the represented stories for multilevel decryption. The interest of mass culture in the field of rock music is characterized by many criteria, and not least of all associated with the carnival, mystical elements of concert activity; detective elements, and existential twists and turns. The clichéd motives of protest do not coincide with everyday life or do not directly correlate with it, but it is precisely the struggle that becomes in demand among the audience.

It is symptomatic that rock musicians appear in many films in the images of Others, endowed with superpowers. Different myths are intertwined, and transformations and demonic forces are initially regarded as something unrighteous, but it is to the audience's judgment that options are presented in assessing the Others and their fate. The author examines in detail a number of characters of rock musicians who appear in many films in the images of Others, supreme beings. This kind of character assumes the individual assessments of ethical principles inherent to this or that superhero.

Keywords: cinema, rock music, rock musician, Other, Orpheus, crossroads demon, vampire, monster, Ghost Rider, Blade, Underworld.

Искусства в искусствах. Отражения

Войтова Инна Анатольевна
Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания; научный сотрудник, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru

УДК 792.8
ББК 85.33
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-366-385

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века

Начало реформ в русском балете 1900-х годов большинство исследователей связывают с первыми гастролями Айседоры Дункан в России (1904–1905). Значительное влияние этой ведущей представительницы свободного танца на хореографию и костюм русского балета подробно описано в научной литературе и не подвергается сомнению. Однако свободный танец, или танец «модерн», вошел в моду в США и Европе благодаря предшественнице Дункан – американской танцовщице Лои Фуллер и представлял собой масштабное направление, которое включало творчество таких разных исполнительниц, как Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут (Руфь) Сен-Дени, Мод Аллан, Мата Хари и многих других. В данной статье автор предпринимает попытку комплексного анализа реформы танцевального костюма, произведенной так называемыми «босоножками», и ее влияния на костюм русского балета начала XX века, выявляя как общие ключевые трансформации, ставшие результатами этой реформы, так и некоторые прямые параллели в костюмах «босоножек» и русских балетных танцовщиц.

Ключевые слова: танцовщицы-«босоножки», русский балетный костюм начала XX века, телесность, «Танец семи покрывал».

Voytova Inna A.
Postgraduate Student, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies; Researcher, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru

Voytova Inna A.
"More than in a Costume": "Barefoot" Dancers and Russian Ballet Costume at the Beginning of the 20th Century

The beginning of reform in Russian ballet of the 1900s is connected by the most part of researchers with the first performances of Isadora Duncan in Russia (1904–1905). Her great influence on Russian ballet choreography and costume is explored well enough and indisputable. Nevertheless, free dance or "modern dance" became popular in the USA and in Europe because of Duncan's predecessor, another American dancer Loie Fuller. It was a major tendency included creativity of such different performers as Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mata Hari and many others. The author of the presented article uses the complex method to analyze the reforms of dancing costume carried out by so called "barefoot" dancers and their influence on Russian ballet costume at the beginning of the 20th century, revealing general transformations and some direct parallels between costumes of "barefoot" dancers and Russians ballet dancers.

Keywords: "barefoot" dancers, Russian ballet costume at the beginning of 20th century, corporeality, Dance of the Seven Veils.

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ant-one@yandex.ru

УДК 7.06 / 008
ББК 7.79 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-386-405

Свердловское искусство и культурно-шефская помощь Красной армии: предыстория взаимоотношений в послевоенное время (1946–1952)

Тема взаимодействия художников и вооруженных сил СССР до Великой Отечественной войны и после нее является предметом изучения для историков, культурологов, филологов, театроведов, кинокритиков, искусствоведов, историков искусства. Тем не менее изобразительное искусство Свердловска в аспекте анализа и описания культурно-шефских связей художников с Красной армией никогда не становилось объектом специального изучения. Предлагаемая статья – один из первых, если не единственный на сегодняшний день, научный труд, опирающийся на введение в практику отечественного искусствознания сведений и данных о появлении и развитии контактов художников Свердловска с военнослужащими в рамках шефской помощи творческой интеллигенции Красной армии в 1946–1952 годы. Период 1920–1930-х годов также рассматривается на основе архивных документов, благодаря чему очерчены более точные данные о шефских связях РАБИС и Оргкомитета Свердловского отделения Союза советских художников с военными Уральского военного округа.

Ключевые слова: изобразительное искусство Свердловска, шефская помощь Красной армии, послевоенное искусство, Г.К. Жуков.

Aynutdinov Anton S.
Candidate of Philological Sciences, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Yekaterinburg
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ant-one@yandex.ru

Sverdlovsk Art and Cultural Patronage of the Red Army: Prehistory of Relations and the Process in the Post-War Period (1946–1952)

The topic of interaction between artists and the armed forces of the USSR before the Great Patriotic War and after

it is a subject of study for historians, cultural scientists, philologists, theater critics, film critics, art historians. Nevertheless, the visual art of Sverdlovsk in the aspect of analysis and description of cultural and patronage relations of artists with the Red Army has never been the object of special study. The proposed article is, in fact, one of the first, if not the only scientific work to date, based on the introduction to the practice of domestic art studies, the history of Soviet art, information and data on the emergence and development of contacts between artists of Sverdlovsk and military personnel in the framework of patronage of the creative intelligentsia of the Red Army in 1946–1952. The period of the 1920–1930s is considered also on the basis of archival documents, making outlines of the more accurate data on patronage ties between RABIS, the Organizing Committee of the Union of Artists Sverdlovsk branch and the Soviet military personnel in the Ural military district.

Keywords: fine art of Sverdlovsk, patronage of the Red Army, post-war art, G.K. Zhukov.

Алиев Эльшад Вугар
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт архитектуры и искусства, Национальная академия наук Азербайджана, Баку
ORCID ID: 0000-0002-9017-1254
aliyev.science@gmail.com

УДК 008 / 7.06
ББК 71 / 85с
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-406-419

Художественный процесс в цифровой живописи

Статья посвящена изучению особенностей художественного процесса в цифровой живописи. Приведен ретроспективный анализ проблемы художественного процесса в цифровой живописи. Посредством диаграммы Венна сравнены основные свойства творческого процесса в цифровой и нецифровой живописи. Показано, что арт-продукт цифровой живописи закодирован внутри компьютера. Большим достоинством цифровой живописи является то, что художник, реализуя художественный замысел, может нанести новые штрихи, сохраняя при этом каждый вариант как отдельный оригинал. Кроме того, художественный процесс реализуется, главным образом, не на подрамнике, а на виртуальной плоскости монитора компьютера. Установлено, что современное изобразительное искусство и технологии развиваются в условиях взаимовлияния и взаимозависимости.

Ключевые слова: искусство, цифровая живопись, графический дизайн, Adobe Photoshop, художественный процесс, виртуальная реальность.

Aliyev Elshad Vugar
Doctor of Art Studies, Associate Professor, Leading Researcher, Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of Sciences, Baku
ORCID ID: 0000-0002-9017-1254
aliyev.science@gmail.com

Art Process in Digital Painting

Article is devoted to the research of art process features in digital painting. The retrospective analysis of art process in digital painting is reviewed. By means of the Venn diagram the basic properties of creative process in digital and non-digital painting are compared. It is shown that the art product of digital painting is coded into the computer. The big advantage of digital painting is that realizing an art plan, the artist can put new strokes, keeping thus each variant as the separate original. Besides, art process is realized, mainly, not on a stretcher but on a virtual plane – the computer monitor. It is established that the modern fine arts and technologies develop in the conditions of interference and interdependence.

Keywords: art, digital painting, graphic application software, Adobe Photoshop, art process, virtual reality.