

Теория искусства и культуры

Маньковская Надежда Борисовна

10

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика

Ушкарёв Александр Анатольевич

58

Цифровизация театра. Осмысление феномена

Изобразительное искусство и архитектура

Аракелян Михаел Гегамович

248

Лицевая Библия армянского мастера Лазара Бабердаци из Львова

Лескинен Мария Войттовна

268

Среди богатых и дев: работа М.О. Микешина над

Индивидуальные художественные

Романова Елена Олеговна

Художник и его круг. Мастер Евгений Климов

Romanova Elena O.

The Artist and His Circle. Russian Artist Klimoff

Афанасьева Ирина Анатольевна

В.Е. Маковский и русские пейзажи. Неизвестные материалы

Искусство советского периода

Сарабьев Алексей Викторович

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя. Рукописи (к 100-летию юбилею)

Кацман Е.А.

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Публикация. Расшифровка, корректура и комментарии. Автор: А.В. Сарабьев

Воронович Елена Владимировна

Живопись Юрия Пименова. Отражение эпохи. Портрет нового героя

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№2 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (решение Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:

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

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и индексируется на платформе DOAJ.
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072

Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the list of peer-reviewed scientific publications established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated May 7, 2019).

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

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

The journal is indexed in eLibrary.ru, DOAJ, CyberLeninka, Google Academia databases.
Certificate: EI No.FS77-46477
ISSN: 2226-0072

Publication frequency:
The journal is published quarterly.

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

Редакционный совет журнала

Николай Андреевич Хренов

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

Корнелия Ичин

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

Надежда Борисовна Маньковская

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

Елена Николаевна Устюгова

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

Артем Евгеньевич Радеев

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

Ульрих Фрёшле

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

Игорь Вадимович Кондаков

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

Анна Владимировна Костина

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

Владимир Вячеславович Виноградов

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

Владимир Алексеевич Колотаев

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

Юлия Всеволодовна Михеева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа имени С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Виталий Федорович Познин

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

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Галима Ураловна Лукина

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

Оксана Евгеньевна Шелудякова

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

Екатерина Юрьевна Андреева

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

Анна Константиновна Флорковская

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

МИХАИЛ ВИКТОРОВИЧ ДУЦЕВ

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

Екатерина Юрьевна Золотова

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

Жэнь Гуансюань

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

Ричард Темпест

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

Евгений Андреевич Кондратьев

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

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 массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь

Виолетта Дмитриевна Эвальд

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

Редакторы

Дарья Александровна Журкова

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

Виктория Владимировна Воскресенская

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

Editorial and Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov

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

Cornelia Ichin

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

Nadezhda Borisovna Mankovskaya

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

Elena Nikolaevna Ustiugova

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

Artem Evgenievich Radeev

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

Ulrich Fröschle

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

Igor Vadimovich Kondakov

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

Anna Vladimirovna Kostina

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

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

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

Vladimir Alekseevich Kolotayev

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

Julia Vsevolodovna Mikheeva

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

Vitaly Fyodorovich Poznin

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

Elena Anatolyevna Artamonova

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

Galima Uralovna Lukina

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

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

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

Ekaterina Yurievna Andreeva

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

Anna Konstantinovna Florkovskaya

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

Mikhail Viktorovich Dutsev

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

Ekaterina Yurievna Zolotova

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

Ren Guangxuan

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

Richard Tempest

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

Evgeny Andreevich Kondratiev

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

Editorial Board

Editor-in-chief

Oleg Alexandrovich Krivtsov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Editor-in-chief

Ekaterina Viktorovna Salnikova

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

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

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

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

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

Содержание

Теория искусства и культуры

Маньковская Надежда Борисовна 10
Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика

Ушкарёв Александр Анатольевич 58
Цифровизация театра. Осмысление феномена

Индивидуальные художественные миры

Романова Елена Олеговна 92
Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов

Romanova Elena O. 130
The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff

Афанасьева Ирина Анатольевна 156
В.Е. Маковский и русские писатели XIX века. Неизвестные материалы

Искусство советского времени

Сарабьев Алексей Викторович 188
История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

Кацман Е.А. 208
[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957] Публикация
Расшифровка, корректура и комментарии — А.В. Сарабьев

Воронович Елена Владимировна 224
Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Изобразительное искусство и архитектура

Аракелян Микаел Гегамович 248
Лицевая Библия армянского мастера Лазара Бабердаци из Львова

Лескинен Мария Войтовна 268
Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-Матушки

Фролова Людмила Валерьевна 304
Образ Альбрехта Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей

Башкирова Мария Андреевна 324
«Проповедующая» архитектура: Спасо-Вифанская обитель митрополита Платона

Грибкова Анна Ивановна 354
Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

Бункевич Дарья Андреевна 382
Мизерабилизм во французском искусстве 1940—1960-х годов. К истории происхождения понятия

Музыкальная культура

Букина Татьяна Вадимовна 406
У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыкознании 1920-х годов

Кино и массмедиа

Шабалин Владимир Васильевич 438
Композитная реальность на телеэкране

Ефремова Анна Александровна 452
Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве

Данные авторов. Аннотации 480

Contents

Art & Culture Theory

Mankovskaya Nadezhda B. 10
Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic Views of Alfred de Musset and His Poetics

Ushkarev Alexander A. 58
Digital Theater. Conceptualization the phenomenon

Individual Art Worlds

Romanova Elena O. 92
The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff (In Russian)

Romanova Elena O. 130
The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff (In English)

Afanaseva Irina A. 156
V.E. Makovsky and Russian Writers of the 19th Century. Previously Unknown Materials

Art Of The Soviet Era

Sarabiev Aleksei V. 188
History of the Association of Artists of Revolutionary Russia as Presented by the Founder: to the Publication of the Manuscript (to the Centenary of the Association)

Katsman Eugene A. 208
[On the Creation and Development of the Association of Artists of Revolutionary Russia. Manuscript, Abramtsevo, 1957] Publication
Transcription, proofreading and comments — A.V. Sarabiev

Voronovich Elena V. 224
Painting by Yury Pimenov and Masters of the OST as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov and the Search for a New Character

Fine Arts

Arakelyan Mikayel G. 248
Handsome Bible of the Armenian Master Ghazar Baberdatsi from Lvov

Leskinen Maria V. 268
Among Bogatyrts and Maidens: Visual Images of the Mother Russia in Mikhail O. Mikeshin's Work

Frolova Liudmila V. 304
Albrecht Dürer's Image in the Art Works and Theory of the Nazarene Movement and its Followers

Bashkirova Mariya A. 324
“Preaching” Architecture: the Saviour of Bethany Monastery of Metropolitan Platon (Levshin)

Gribkova Anna I. 354
The Program of Monumental Painting in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery

Bunkevich Daria A. 382
Miserabilism in French Art of the 1940s–1960s. To the Origin of the Concept

Musical Culture

Bukina Tatiana V. 406
At the Origins of an Interrupted Tradition: Methodological Search in Soviet Historical Musicology of the 1920s

Cinema and Mass Media

Shabalin Vladimir V. 438
Composite Reality on the Television Screen

Efremova Anna A. 452
Controlled Illusion. Recursion as Emotional Suggestion in Post-Cinematographic Space

About the Authors. Abstracts 480

УДК 7.01
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна

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

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Альфред де Мюссе, эстетика, поэтика, искусство,
романтизм, классицизм, трагедия, драма, прекрасное, возвышенное,
ирония, вкус, художественное творчество

Маньковская Надежда Борисовна

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-10-57

Для цит.: Маньковская Н.Б. Исповедь белого дрозда. Эстетические
взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика // Художественная культура.
2023. № 2. С. 10–57. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-10-57>.

For cit.: Mankovskaya N.B. Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic
Views of Alfred de Musset and His Poetics. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 10–57.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-10-57>. (In Russian)

Mankovskaya Nadezhda B.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya
Str., Moscow, 109240, Russia

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: Alfred de Musset, aesthetics, poetics, art, romanticism,
classicism, tragedy, drama, the beautiful, the sublime, irony, taste, artistic
creativity

Mankovskaya Nadezhda B.

Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic Views
of Alfred de Musset and His Poetics

Аннотация. В статье реконструируется эстетика Альфреда де Мюссе, мыслителя и художника позднего романтизма, подвергнувшего пересмотру эстетические взгляды ранних романтиков, а также их современных продолжателей и внесшего тем самым существенный вклад в саморефлексию французского романтизма. Он видел перспективы развития романтизма в развитии не средневековой, а национальной французской классицистической традиции с ее ясностью стиля, чистотой языка, обогащенными при этом чувствительностью и меланхоличностью, присущими романтическому настрою. В отличие от своих романтических предшественников, Мюссе отдавал предпочтение трагедии перед драмой, размышлял о правилах построения классических и современных трагедий, ратовал за возрождение принципов аристотелевской «Поэтики» и реформирование на этой основе французского театра. В центре его эстетических интересов — проблемы прекрасного, возвышенного, трагического, комического, художественного творчества, вдохновения, вкуса, соотношения искусства и жизни. В статье прослежена эволюция поэтики Мюссе в его драматургии, прозе, поэзии. Сделан вывод о том, что ироническое дистанцирование от наследия как зачинателей романтизма, так и его актуального состояния парадоксальным образом контрастирует с литературным творчеством Мюссе, проникнутым многими из тех настроений, которые он критиковал как теоретик, отторгая некоторые условности романтической школы и внося при этом существенный вклад в обновление эстетики и поэтики романтизма. В своем творчестве он стоял особняком, шел собственным путем и зачастую — против течения, стремясь придать словесному выражению романтических настроений чистоту, прозрачность, строгость и структурность классической французской литературы. Лучшие стихотворные циклы Мюссе отличаются утонченной символикой, углубленными метафизическими раздумьями, придающими сокровенным переживаниям поэта обобщенный философский смысл.

Abstract. The article reconstructs the aesthetics of Alfred de Musset, a thinker and artist of late romanticism, who revised the aesthetic views of the early romanticists, as well as their modern successors, and thus made a significant contribution to the self-reflection of French romanticism. He saw the prospects for the evolution of romanticism in the development not of the medieval, but of the national French classicist tradition with its clarity of style, purity of language, enriched with the sensitivity and melancholy inherent in the romantic mood. Unlike his romantic predecessors, Musset preferred tragedy over drama, reflected on the rules for constructing classical and modern tragedies, advocated the revival of the principles of the Aristotelian Poetics and the reformation of the French theatre on this basis. In the centre of his aesthetic interests were the problems of the beautiful, the sublime, the tragic, the comic, artistic creativity, inspiration, taste, and the relationship between art and life. The article traces the evolution of Musset's poetics in his drama, prose, and poetry. It is concluded that the ironic distancing from the heritage of both the initiators of romanticism and its current state contrasts paradoxically with the literary work of Musset, imbued with many of the moods that he criticized as a theorist, rejecting some of the conventions of the romantic school and making a significant contribution to the renewal of the aesthetics and poetics of romanticism. In his work, he stood apart, went his own way, often against the current, trying to give the verbal expression of romantic moods purity, transparency, rigor and structure of classical French literature. Musset's best poetry cycles are distinguished by refined symbolism and deep metaphysical reflections that give the poet's innermost experiences a generalized philosophical meaning.

Узнайте вы, что каждую строку
Мы пишем нашей собственной кровью.
Альфред де Мюссе. Намуна

Быть белым дроздом – это чего-нибудь да стоит...
Белые дрозды на улице не валяются.
Альфред де Мюссе. Белый дрозд

В те времена, когда творил Альфред де Мюссе, французский романтизм достиг своей зрелости. К тридцатым-сороковым годам XIX века эстетические новации ранних романтиков: Рене де Шатобриана, Бенжамена Констана, Жермены де Сталь, Пьера Симона Балланша, Жозефа Жубера, а также их современных продолжателей из возглавляемого Виктором Гюго литературного кружка французских романтиков «Сенакль», связанные с утверждением в искусстве энтузиастической, страстной и в то же время меланхолической атмосферы, ориентацией на искренность и чувствительность в духе немецкой и английской словесности, с повышенным вниманием к национальной специфике художественной культуры, местному колориту, с приоритетом драмы перед трагедией; отказом от классицистических правил и, наконец, главное, с отстаиванием преимуществ нового, романтического искусства, по сравнению с классическим, представлялись Мюссе подлежащими пересмотру. Этот поворот был во многом связан и с появлением в тот период псевдоромантических, эпигонских произведений, компрометировавших изначальные романтические идеи. Таким ироническим дистанцированием от наследия как зачинателей романтизма, так и его актуального состояния отличаются эстетические взгляды Мюссе, парадоксальным образом контрастирующие с его литературным творчеством, проникнутым как раз многими из тех настроений, которые он критикует как теоретик, отторгая некоторые условности романтической школы и внося при этом существенный вклад в обновление эстетики и поэтики романтизма.

Начало творческого пути

Альфред де Мюссе происходил из знатного, но обедневшего рода. Он родился 11 декабря 1810 года в центре Парижа, в семье маркиза Мюссе-Пате. Лето семья проводила в родовом средневековом замке Конье в Вандомуа, где хрупкий, чувствительный, нервный Альфред

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



Ил. 1. Шарль Ландель. Портрет Альфреда де Мюссе. 1854. Пастель на бежевой бумаге. 53,5 × 46 см. Музей Орсе, Париж

попадал в атмосферу рыцарских романов, которыми они с братом в ту пору увлекались. В девятилетнем возрасте он поступил в коллеж Генриха IV, а по его окончании в 1827 году оказался перед выбором будущей профессии. Юноша любил музыку, хорошо рисовал, но его подлинной страстью была литература — он уже и сам начал писать стихи и прозу. Политехническая школа его не привлекла; он недолго изучал юриспруденцию, затем медицину, но вскоре решил посвятить себя исключительно литературному творчеству [26; 28; 34; 36].

В семнадцатилетнем возрасте, в 1828 году, этот стройный, красивый юноша с волнистыми светлыми волосами⁽¹⁾ начал посещать салон

(1) Вот как описывает его в эту пору Ш. Сент-Бёв: «То была сама весна, настоящая весна поэзии, расцветшая на наших глазах. Ему не было еще и восемнадцати: мужественное, гордое чело, цветущий румянец, еще сохранивший какую-то детскую прелесть, ноздри, трепещущие в предчувствии сладостных желаний. Он ходил стремительным, упругим, почти звенящим шагом, с поднятым челом, словно уверенный в своей победе и полный горделивой радости жизни. Никто другой не мог так сразу, с первого взгляда, внушить представление о юном гении» [17, с. 465–466].

Виктора Гюго, где заявил о себе романтическими стихотворениями «Венеция», «Мадрид», «Баллада к луне» [21; 29]. Он становится членом «Сенакля», куда входят Альфред де Виньи, Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Шарль Нодье, Жерар де Нерваль, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Александр Дюма, Оноре де Бальзак. Мюссе читает собравшимся свои стансы, баллады и поэмы, которые войдут позже в его первую книгу «Испанские и итальянские повести» (1830). Его произведения, созданные по уже утвердившимся к тому времени принципам литературного романтизма, имели большой успех⁽²⁾. В них поэт с юношеским энтузиазмом отдает дань увлечению Средневековьем с его таинственными готическими замками, местному колориту Испании и Италии, чувственной прелести южных красавиц. Их лирические герои — пылкие романтики, у которых от страстной любви до ненависти один шаг: они беспощадно мстят возлюбленным за измену и убивают себя («Дон Паэз», «Порция»). Вкусам членов «Сенакля» импонировало также сочетание в произведениях Мюссе, особенно в маленькой трагедии «Каштаны из огня», трагического и комического, на чем настаивал Гюго в своем «Предисловии к Кромвелю». В стилистическом отношении приемы стихосложения у Мюссе также соответствуют устоявшимся принципам романтической школы: при переходе между строфами он использует так называемый сломанный стих (enjambements), отказывается от традиционного александрийского стиха в пользу двенадцатисложности. Возвышенно-поэтическое соседствует у него с прозаическим, скользящая цезура способствует созданию впечатления естественной разговорной речи.

(2) Первая поэтическая книга Мюссе вызвала одобрение читателей и критики как во Франции, так и за ее пределами. Пушкин в заметке 1830 года писал: «Итальянские и испанские сказки отличаются... живостью необыкновенной. Из них *Roscia*, кажется, имеет больше всего достоинства; сцена ночного свидания; картина ревнивца, посевшего вдруг; разговор двух любовников на море, все это прелесть. Драматический очерк *Les marrons du feu* обещает Франции романтического трагика. А в повести *Mardoche Musset* первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка». Пушкина в особенности радуют принужденность, шаловливая «живость» сказок и песен Мюссе: «О нравственности он и не думает, — пишет Пушкин, — над нравучением издевается и, к несчастью, чрезвычайно мило, с важным александрийским стихом читается как нельзя менее, ломает его и коверкает так, что ужас и жалость» [16, с. 707].

Правда, в этом первом поэтическом сборнике уже дает о себе знать знаменитая романтическая ирония — *persiflage*, мастером которой стал Мюссе, взиравший на мир с мрачноватым скепсисом. В отличие от многих своих молодых коллег из «Сенакля», он ведет рассеянный образ жизни, злоупотребляет алкоголем, увлекается картами и бегами, посещает сомнительные увеселительные заведения [38]. Как завзятый модник, не чужд Мюссе и элементам дендизма, что нашло отражение в его поэме «Мардош», посвященной приключениям парижского денди. В этой поэме, написанной в свободной манере, богатой отступлениями на самые разные темы, автор в том числе не скрывает своего иронического отношения к ставшему традиционным в кругу членов «Сенакля» во главе с Виктором Гюго совместному любованию закатом с высоты башен собора Парижской Богоматери. Мардош отходит ко сну,

...когда, вечерней дымке рады,
Коты на чердаках заводят серенады,
А господин Гюго глядит, как меркнет Феб⁽³⁾.

Об этих отличительных чертах творчества Мюссе, его особой позиции среди романтиков пронизательно писал Шарль Сент-Бёв: «Новая поэтическая школа до той поры охотно бывала религиозной, возвышенной, несколько выпендренной или сентиментально-мечтательной; она притязала на точность и даже филигранность формы. Мюссе сразу бросил открытый вызов этой торжественности и сентиментальности, то обращаясь с читателем запанибрата, то доходя до крайности в своих язвительных насмешках. Он дерзко пренебрегал размером и рифмой, он совлек с поэзии ее строгие одежды и написал „Мардоша“, а вскоре вслед затем и „Намуну“» [17, с. 467].

Критицизм по отношению к творческим и жизненным принципам участников «Сенакля» усугубился в программном стихотворении Мюссе «Тайные мысли Рафаэля, французского дворянина», в котором он заявил о своем желании следовать не античным образцам, а национальной французской традиции — но не средневековой, которой

(3) Перевод В.С. Давиденковой.



Ил. 2. Давид д'Анже. Портрет Альфреда де Мюссе на медальоне. 1831. Бронза. Диаметр 16 см. Французская национальная библиотека, Париж

привержены «бледные сумрачные романтики», а классицистической с ее чистотой языка, обогащенной при этом чувствительностью и меланхоличностью, присущими романтическому настрою:

<...>

Привет вам, юноши, отжившего защита,
Ты, классик розовый, старательно побритый,
Ты, бледный, сумрачный романтик с бородой.
Эллада мертвая — вот одного условие,
Другой же носится во мгле средневековья,
На вашей стороне я вел когда-то бой.
Дал сотню выпадов, большой добился чести,
Прорвал свой барабан — и вот сижу на нем,
И на моем столе Расин с Шекспиром вместе,
И с ними Буало, простивший их во всем.

<...>⁽⁴⁾

(4) Перевод В.С. Давиденковой.

Мюссе начинают интересовать более жизненные ситуации и характеры, чем те, которые описал Гюго в пьесе «Эрнани». Свою первую, не имевшую успеха у публики комедию «Венецианская ночь» (1830) он завершает непривычной для принятой среди романтиков «Сенакля» иронической развязкой мелодраматической ситуации: неудачливый претендент на любовь красавицы не убивает соперника и не сводит счеты с жизнью, а прыгает в проплывающую гондолу, разделяя веселье молодой компании. «Венецианская ночь» и последующие пьесы Мюссе написаны прозой вопреки мнению Гюго о предпочтительности стихотворной формы драмы. Полемический подтекст в отношении романтиков из «Сенакля» усугубляется в его книге «Зрелище в кресле» (1832)⁽⁵⁾. В нее входят поэмы «Уста и чаша», «Намуна», комедия «О чем мечтают девушки». «Уста и чашу» предваряет посвящение другу Мюссе Альфреду Таттэ, в котором автор в шуточной форме говорит о волнующих его вещах — об искусстве, о почерпнутом из собственных жизненных переживаний вдохновении, радостях и муках творчества:

Когда работаешь, в тревожном напряженье
Трепещет каждый нерв, как под рукой струна,
Слова в самой душе находят отраженья.

<...>

Но думать, что сорвал плод неземного сада,
И бережно морковь нести в своей руке, —
Ну как, скажите, тут не застонать в тоске
И не предать огню любимейшее чадо?⁽⁶⁾

Намекая на «Озеро» Ламартина, Мюссе иронизирует над теми, кто проливает потоки слез и сочиняет стихи в годовщину любовных свиданий. Виртуозности, «богатым рифмам» современных ему романтиков он противопоставляет тему, которая в будущем станет одной из важнейших в его эстетике — представление о поэте прежде всего как о человеке, делящемся с другими своими искренними чувствами, наслаждающемся художественными грезами, но не чуждого и филосо-

(5) Известны разные переводы «Le spectacle dans un fauteuil» — «Путешествия в кресле», «Спектакль в моем кресле», «Театр у себя в кресле» и др.

(6) Перевод Э.Л. Фельдман.

фичности [30]. «Уста и чашу» Мюссе называет трагедией, посвященной двум главным темам поэтического творчества — свободе и любви.

В эротической поэме «Намуна» немало смелых выпадов в адрес тех коллег-поэтов, которые злоупотребляют историческими сюжетами, стереотипами местного колорита:

История, которую пишу,
Хотя и происходит на Востоке,
Но я о нем — заметить вас прошу —
Не воровал из книг чужие строки,
Я никогда не ездил на Восток,
А между тем легко вас обморочить мог.
<...>⁽⁷⁾

Язвительная насмешливость Мюссе, его независимое поведение, стремление к самоутверждению привели к охлаждению между ним и членами «Сенакля», в конечном итоге отказавшими ему в дальнейшей поддержке. Знаки несогласия с их творческими принципами, принявшие в «Намуне» форму вызова, поставили точку в отношениях между Мюссе и его недавними друзьями. Как предварительная читка, так и публикация «Зрелища в кресле» не получила их одобрения. По словам Эмиля Золя, риторы 1830 года никогда не могли простить возмущавшемуся последователю, что «он был прежде всего человеком, а затем уже писателем». Кроме того, он был виноват в том, что оказался непокорным учеником Гюго [2]. В 1836 году между ними произошел разрыв⁽⁸⁾, ознаменованный публикацией в «Ревю де дё

(7) Перевод Д. Минаева.

(8) В стихотворении «Виктору Гюго» (1843) Мюссе вспоминал об этом разрыве совсем в иной тональности:

<...>

Из быстротечных благ, мелькающих вокруг,
Одно останется всегда — старинный друг.
Мы можем разойтись — но если случай снова

Сведет нас, — мы, смеясь, друг другу руки жмем
И вспоминаем то, что было в нас живого, —
И смерти нет в душе, и снова мы живем.
(Перевод В.А. Рождественского)

монд» первой части сатирического памфлета «Письма Дюпюи и Котонне» (1836–1837) [14], в котором Мюссе в игровой форме шаг за шагом демонстрирует эстетические разногласия с «Сенаклем» и намечает контуры своего формирующегося эстетического кредо.

Критика псевдоромантизма

Мюссе не без доли эпатажа исходит из того, что двое наивных провинциальных профанов «никак не могли взять в толк, что такое пресловутый *романтизм*», и твердо решили докопаться до самой сути. Причем они хотят понять, что такое романтизм именно во Франции и вспоминают о разных этапах отношения к этому течению, что позволяет автору создать пародийное резюме истории искусствоведческих споров о романтизме, стремительной череды сменяющих друг друга концепций. Так, в 1824 году и позже «яростно спорили о *живописном*, о *гротескном*, о введении в поэзию пейзажа, о драматизации истории, об обстановочной драме, о чистом искусстве, о сломанном стихе, о слиянии трагического с комическим, о воскрешении средневековья» [14, с. 647]. Полагали, что романтизм в театре отличается от классицизма отсутствием трех единств, противопоставляли последнему шекспировские драмы, в которых между действиями проходят годы, а персонажи меняются до неузнаваемости. В 1828 году речь уже шла о том, что бывают драма, роман, ода классические и романтические, что романтизм — не что иное, как слияние безрассудного и серьезного, гротескного и ужасающего, шутовского и страшного, трагедии и комедии. До 1830 года считалось, что романтизм — это подражание немцам, англичанам, испанцам, вели его происхождение от Гомера и Оссиана (Мюссе имеет здесь в виду идеи Ж. де Сталь, усматривавшей истоки романтического настроения в искусстве, преимущественно словесном, в двух совершенно различных европейских литературах: той, что появилась на Юге, началась с Гомера — греческая, итальянская, испанская и французская литература эпохи Людовика XIV, и литературе, возникшей на Севере, родившейся из песен Оссиана, поэзии шотландских и скандинавских бардов, исландских саг — английские, немецкие, датские и шведские сочинения) [7; 18; 19; 20; 37]: «Г-жа де Сталь, этот Блюхер литературы, незадолго перед тем закончила свое вторжение, и как пребывание казаков во Франции

привело в наших семьях к появлению нового, выразительного типа лиц, так и литература вынашивала плод некоей тайной связи. <...> Удивленные издатели производили на свет детей, у которых нос был немецкий, а уши — английские» [14, с. 660]. Однако и этот взгляд не сулил выхода из лабиринта, сетуют собеседники, полагающие, что перенося на отечественную почву подражание чужеземному, нельзя открыть ничего нового: «Когда же мы кончим всему подражать, все списывать, все плагиировать, переводить и компилировать — что еще останется романтического? Нет под луной ничего менее нового, чем плагиат и компиляция» [14, с. 654]. Тогда были предложены другие варианты: «От 1830 до 1831 года мы думали, что романтизм тождествен с историческим жанром...<...> С 1831 по 1832 год, видя, что исторический жанр утратил популярность, а романтизм все еще жив, думали, что это — тот *интимный* жанр, о котором столько говорят; но как мы ни бились, нам не удалось определить, что такое интимный жанр» [14, с. 655], — если только не иметь под ним в виду чрезмерное употребление архаизмов, неологизмов, описаний в дешевых книжках небольшого формата прелюбодеяний, маразма, самоубийств. Тогда в 1832–1833 годах романтизм стали ассоциировать с философской или политико-экономической системой, нацеленной на социальный прогресс, республиканские идеи. Но и эта тенденция не прошла, ведь «...если у человека два гроша, а у его соседа четыре и хорошенькая жена в придачу, — то первому хочется все это забрать у второго, и посему он начинает разглагольствовать о равенстве, свободе, правах человека и т.д. и т.д.» [14, с. 656]. С 1833 по 1834 год романтизм означал — не бриться и носить туго накрахмаленные жилеты с широкими отворотами; в 1835 году — отказаться от несения службы в национальной гвардии; в следующем году по этому поводу уже ничего не думали.

В результате подобного краткого экскурса у Дююи и Котоне возникло подозрение в том, что «романтический» — это синоним нелепости, а «романтизм» — просто прекрасное, но бессодержательное слово. Пародируя их устами мысль Фридриха Шлегеля о том, что понятие «романтический» ведет свое происхождение от жанра «роман», а порой и тождественно ему, Мюссе иронизирует: «Оно походит на слова *Рим* и *римлянин*, *роман* и *романический*; быть может, это даже то же самое, что *романический*...» [14, с. 652].

В конце концов, вновь задаваясь вопросом, что же такое романтизм, приятели склоняются к мысли, что отличительная особенность романтизма — это, быть может, исключительно вопрос формы. Но в чем она заключается? В употреблении грубых слов? Ненависти к перифразе? Злоупотреблении историческими именами? Старинном покрое костюмов? Страсти к самоубийству и героизму в духе Байрона? Новомодных нововведениях, когда вместо «разумно» говорят «рационально», отечество называют родной страной, соглашение — конвенцией, а вместо слов «удивленный, изумленный» фигурирует даже не ошеломленный, а ошеломившийся? «Неологизмы, неохристианство и, — называя новую напасть новым именем, — неософизмы всего мира? Введение ругани в письменность? Издевательство над здравым смыслом и грамматикой?» [14, с. 657]. В противовес подобному негативизму в отношении формы романтических произведений возникает умильно-восторженный взгляд на нее некоего третьего персонажа — Стряпчего. В его лице Мюссе язвительно высмеивает эпигонов романтического стиля, перегружающих свои опусы слащавыми эпитетами, вычурными велеречивыми описаниями, бесконечными повторами — псевдоромантической напыщенностью: романтизм — «это бесконечность и звездность, пыл, изломанность, разочарование и, наряду с этим, — цельность и округлость, диаметральность, пирамидальность, восточный колорит, обнаженная действительность, всеобъемлющая мудрость, неистовое кружение: какая великая новая штука! Это — ниспосланная провидением философия, приводящая все, что свершилось, в стройную геометрическую систему, а затем — устремляющаяся в туманную область опыта и там ткущая глубоко сокрытые волокна...» На подобное словоблудие Котоне реагирует вполне адекватно: «Сударь, все это чистейший вздор. Пока я слушал вас — меня пот прошиб!» [14, с. 658]. Вступивший в спор еще один персонаж, судья, саркастически замечает, что в театре сегодня озабочены преимущественно бутафорией и костюмами в стиле прошедших эпох: «Заботят нас сапоги, брыжи — вот в чем возвышенное»; а в пьесах о Папе Римском Александре VI «за неимением гладиатора модно заставить его сразиться с козлом. Это и есть романтизм...» [14, с. 662].

Выслушав все про и contra относительно романтизма, Дююи и Котоне делают внезапное открытие. Эврика! Все дело в стиле: романтический стиль отличается от текстов, написанных лаконичным

языком, избыточным обилием прилагательных: «...одна-две фразы, написанные обычным стилем, могут послужить основой... *темой* романтического сочинения, и нам кажется, что этим путем нам удалось открыть подлинное и единственное различие между романтизмом и классицизмом» [14, с. 662]. В доказательство этой мысли приятели приводят два варианта одного и того же письма, написанного в романтическом и обычном стиле:

Письмо девушки, покинутой ее возлюбленным
(романтический стиль)

«Подумай, обожаемый мой возлюбленный, ангел мой, сокровище мое, сердце мое, жизнь моя, кого я боготворю всеми силами моей души; мое блаженство и мое отчаяние, мое ликование и моя скорбь, моя жизнь и моя погибель! Подумай, сколь ужасно ты презрел и оскорбил благородные чувства, коих исполнено твое сердце, и предал забвению надежнейший оплот человека, единственную защиту слабости, единственный панцирь, единственную кольчугу, единственное забрало в жизненной борьбе, единственное крыло ангела, витающее вокруг нас, единственную добродетель, шагающую по волнам, подобно божественному искупителю, — предусмотрительность, родную сестру злосчастья <...>.

Подлинный текст письма, первого из

«Писем португальской монахини»

(Обычный стиль)

«Подумай, любовь моя, сколь безмерно ты непредусмотрителен <...>» [14, с. 663].

Персонажи памфлета Мюссе приходят к безапелляционному выводу о том, что «романтизм — это не что иное, как неумеренное употребление прилагательных» [14, с. 665], а злоупотребление прилагательными вредно. Ссылаясь на Квинтилиана, они сравнивают фразу, перегруженную прилагательными, с армией, где за каждым воином следовал бы слуга. И риторически восклицают: «Скажите на милость, где тут прогресс? Говорят, человечество движется вперед. Возможно, но каким путем, великий боже!».

И тут уже обозначает свою позицию сам Альфред де Мюссе: «Не пора ли снова ввести в серьезные сюжеты ясность стиля, отбросить перифразу, эту пышную и легкомысленную манеру ходить вокруг да около мыслей? Разве не так же благородно сказать, например: “Человек, убивающий мечом”, как “Смертный, умерщвляющий своим

клинком”? Древние презирали эту робость, и Корнель так не говорил» [13, с. 688]. Обращаясь в этом контексте к исполнению пьес Корнеля и Расина на парижской сцене, Мюссе противопоставляет пафосному, декламационному стилю актерской игры манеру юной в ту пору, а впоследствии знаменитой актрисы, в творчестве которой возродились лучшие традиции французского классицизма, Элизы Рашель, которая не кричит, а говорит. В ее правдивой, идущей от сердца игре ощутимо подлинное чувство красоты и правды, свидетельствующее о священной искре таланта. Если же пьеса плохо сыграна, замечает Мюссе, лучше просто прочитать ее.

Поворот к классическим эстетическим принципам

Придерживаясь серьезного тона в своих статьях «Фантастические обозрения» (1831), «Несколько слов о современном искусстве» (1833), «О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель» (1838), французский романтик считает доказанным, что романтический жанр, обходящийся без классицистических единств, существует, что у него точно так же, как в эпоху классицизма, есть свои мастера и свои шедевры, что его последователям открывается широкая дорога, что он доставляет величайшее наслаждение своим поклонникам и, наконец, что он уже прочно утвердился и не уступит своего места. Свобода, подчеркивает он, неизбежно порождает вольность; но лучше вольность, чем раболепство, чем «литературное лакейство». Мюссе задается вопросом о том, чем объяснить стремление к единомыслию в искусстве: «Тем ли, что искусство умирает? Опять нелепость! Одни говорят, что искусство существует, другие — что его нет» [12, с. 640]. И формулирует свое кредо: «Искусства как такового нет, есть только люди. <...> ... То, что вы называете искусством, — это человек. Вот ваятель берет в руки глину, чтобы придать ей форму. Что это, нечто неуловимое, проносящееся в воздухе? <...> Нет, это чувство, а каждый чувствует по-своему. Знаете ли вы, где таится искусство? Оно в мозгу человека, в его сердце, в его руке, вплоть до самых кончиков ногтей» [12, с. 640]. Искусство не сводится к ремеслу художника, поэта, композитора, материальному процессу работы, но предполагает как все, что ему предшествует, так и все, что является результатом этой работы. В этом случае искусство обретет множество имен — вдохновение, раздумье,

отвлеченная мысль, культ красоты, фантазия и ее воплощение. Так понятию искусству противопоставлены дух подражания, «мертвые правила, вечная мумия, набальзамированная педантством; скрытое желание заставить молодых подражать, толкать их на узкую колею, уже проторенную отцами» [12, с. 640]. Ведь если стезя уже определена, цель намечена, дорога проторена — тут как тут целая толпа подражателей; посредственность берется за все, на одного или двух крупных художников «приходится целый рой ничтожеств, подобный облаку пыли... <...> Самые захудалые клячи тащатся по ней вслед за благородными рысаками» [12, с. 641].

Беда века Вольтера, полагает Мюссе, заключалась в том, что все ему подражали, и слабое отражение его гения все бледнеет и бледнеет, теряясь в бесконечности, пока не погаснет. Молния ударила в здание классицизма, под которое сам Вольтер вел подкоп, породив беду современного века, когда никто никому не подражает, господствует случайность, любой считает себя талантливым. Причина этой новой беды — утрата критериев высокого вкуса, того неумолимого стража храма искусства, который не допускал в него профанов. В те времена, когда храм искусства был действительно храмом Бога, «никто не хватался за волосы, чтобы что-нибудь написать, не ломал голову, чтобы придумать что-нибудь новое, свое; не выворачивал себе душу, чтобы всколыхнуть со дна ее какую-то бледную пену; эти картины, капеллы, храмы, эти сладостные и печальные мелодии — все было молитвой. Не было тут человеческой желчи, истерзанных внутренностей» [12, с. 641]. Однако в современной ситуации, в «век Ламартина», под которым Мюссе имеет в виду современный ему романтизм, есть и свои преимущества. Свободный от синдрома подражательства подлинный талант теперь куда заметнее. Когда исчезают строгие правила, человек, подобный Гёте, может показать, чего он стоит, и создать одновременно и форму, и содержание, и образец.

Один из принципиальных вопросов, которыми задается Мюссе, — соотношение искусства и жизни. Он размышляет о двух видах литературы: «театральной», как он ее называет, не связанной с жизнью, вневременной, подобной прекрасной холодной статуе; и другой — связанной со своим веком, являющейся следствием его перипетий, увековечивающей их. К первой линии французский романтик относит художников времен Перикла, Августа, Людовика XIV — Еврипида,

Расина, итальянского поэта и драматурга-классициста XVIII века Витторио Альфьери, в XIX веке — Шиллера, из рук в руки передающих друг другу это мраморное изваяние, надушенное пряными благовониями. Ко второй — Ювенала, Шекспира, Байрона, которые, напротив, «извлекают из недр земли, попираемой ими, из грязи, приставшей к их подошвам, живую кровотокающую глину, которую они месят своими мощными руками? Они бросают на своих современников сокрушенные взгляды, создают образы по их подобию и кричат им: взгляните на себя!» [12, с. 642].

Задаваясь вопросом о том, по какому из этих двух путей идут современные художники, Мюссе полагает, что на второй из них они еще не вступили, ибо не интересуются настоящим — в театрах играют в костюмах прошлых времен, писатели, живописцы, музыканты подчас пользуются языком прошлого: «Мы создаем лишь призраки, а когда, чтобы развлечься, выглядываем на улицу, — так только для того, чтобы изобразить ученого осла или канонира национальной гвардии. Остается, следовательно, только драматическая литература, я сказал бы — литература неизменная, не взирающая ни на время, ни на место» [12, с. 643].

Но какой должна быть драматическая литература? В отличие от ранних романтиков, дистанцировавшихся от классики, в частности отвергавших классицистические правила в пользу творческой свободы, естественности и искренности в искусстве, Мюссе как эстетик выступает приверженцем художественной классики. Он аргументирует это тем, что в современный век, «где нет ни религии, ни морали, ни надежды на будущее, ни веры в прошедшее» [12, с. 643], возникает соблазн потакать пресыщенной публике, развлекая ее картинами повседневной жизни, пренебречь классическими правилами, повергнуть былые кумиры, поставив на их место зло и злополучие, оправдывая это несовершенством своего времени. Этот путь Мюссе осуждает, противопоставляя ему романтический идеал искусства для искусства, неразрывно связанного с «той прекрасной античной статуей, которая все еще стоит на пьедестале», то есть классическими правилами, которые надежнее «восковых крыльев фантазии, тающих при первых лучах солнца». Именно пренебрежение правилами привело к тому, что «драматическая литература ныне мертва»: «Наш век — полная противоположность великих веков, мы разбираем их

бледное подобие и топчем его ногами. Но ошибка наша в том, что мы хотели его заменить: легче всего дается разрушение, труднее всего созидать» [12, с. 643].

Как и в великие века художественной культуры, искусство должно оставаться отрадой жизни, утверждает Мюссе. А чтобы быть таковым, оно должно хранить верность вневременной красоте, необходимой и литературе, и живописи, и всем другим искусствам, не довольствуясь бытописанием — «одни только портреты имеют право быть безобразными» [12, с. 644]. Залог прекрасного в искусстве — его одухотворенность, испокон веков связанная с религиозной верой: «Когда существует религия, существует и одухотворенное искусство, превосходящее искусство земное... Пусть все взоры устремятся в одну точку, и эта точка будет таинственным треугольником, символом божественности» [12, с. 644]. В современную же эпоху угасания религиозной веры, сетует Мюссе, в центре мира оказывается только человек — человек одинокий, богооставленный, чьим главным божком стала независимость. Это одна из причин того, что из пространства культуры уходят школы и объединения художников, а для большинства сограждан характерен прагматический настрой, не располагающий к чтению, размышлениям, эстетическому восприятию, эстетическому наслаждению. Однако ситуация не безнадежна: «Раз у современного мира есть тело, значит, у него должна быть и душа; и дело поэта понять ее, вместо того, чтобы ее отрицать» [12, с. 644]. Ведь мудрость — эта прекрасная, грустная, бледная богиня — бессмертна, она выше эдипова сфинкса истины⁽⁹⁾.

(9) Мюссе противопоставляет искусство науке, весьма скептически относясь к последней:
<...>
Так в наш печальный век исследователь жадный
Весь мир готов терзать рукою беспощадной.
<...>
А вами человек не создан, а разрушен,
Задули вы огонь, который в нем пылал.

Мюссе А., де. Уста и чаша
(Перевод А.Д. Мысовской).

Театральная эстетика

Поворот к классическим принципам в эстетике Мюссе нашел своеобразное преломление в его философии искусства. Здесь он выражен в том приоритете, который Мюссе отдает трагедии перед драмой. В раннем романтизме, и в первую очередь в эстетике Бенжамена Констан, обосновывались преимущества драмы как нового жанра романтического искусства перед античной и классицистической трагедией с ее правилами трех единств; в теории и на практике утверждался новый свод драматических правил, связанный с воздействием общества на страсти и характеры, демонстрацией характеров в действии, выведением на авансцену нового романтического героя — меланхоличного, страстного, непостоянного в своих чувствах и поступках. Провозглашая в манифестарном духе, что путы, завещанные Аристотелем и освященные Буало, разорваны, условности традиционной поэтики сокрушены, Констан настаивал на необходимости реформирования многих элементов французского театра, отхода от традиционных принципов классицистической театральной эстетики, его обновления в духе открытости более гибким драматургическим и сценическим решениям, изображению сложных, неоднозначных характеров и ситуаций, игре воображения [4; 5; 6; 39].

Мюссе тоже настаивает на реформировании французского театра, но делает это в духе позднего романтизма, подвергая пересмотру уже позиции своих ближайших романтических предшественников. Он призывает вернуться от драмы к трагедии, обосновывая это тем, что современная драма — не что иное, как попытка смешения трагедии и комедии, полудраматический-полутрагический промежуточный жанр, адепты которого если и не нарушают классические правила, то уклоняются от них, в силу чего «они совершили романтическое преступление при смягчающих обстоятельствах. <...> ...Я думаю, что сам по себе этот жанр — фальшивый, ублюдочный и опасный для молодых людей, которые пробуют в нем свои силы» [13, с. 685].

Ратую за возрождение трагедии, которая должна смело занять свое место рядом с современной драмой, Мюссе задается вопросом, какой она может стать. Размышляя о ее будущем характере, он обращается к особенностям классических трагедий прошлого, выделяя две значительные эпохи и двух великих мастеров — Софокла, основавшего

древнюю трагедию, и Корнеля, создавшего совсем отличную от нее трагедию классицистическую. Он подчеркивает, что над этими двумя гениями возвышается третий — создатель поэтики Аристотель, который «установил незыблемые, как мир, основы для философии, зоологии, литературы, почти для всех наук» [13, с. 679].

В духе аристотелевской «Поэтики» Мюссе определяет основные принципы трагедии, присущие, по его мнению, как современным, так и древним авторам: трагедия — это представление героического действия, посвященное возвышенному предмету; действующие лица в ней — герои и короли; цель ее — возбуждать ужас и сострадание, то есть приводить к катарсису. Трагедии присущ мимесис — подражание, создающее видимость правды, которая волнует до боли, показывая людей в пугающей зрителей опасности и трогаящем их несчастье. Для достижения такого эффекта трагедия должна быть сосредоточена только на одном ужасном и внушающем жалость деянии; место действия остается неизменным, а его время совпадает с длительностью представляемых событий, чтобы зрители поверили, что присутствуют при самом факте, а не при его воспроизведении.

Источник различия двух видов трагедии — античной и классицистической — французский романтик видит в разных причинах происходящего, которые в первом случае лежат вне человека (судьба, долг, родственные связи, действия природы и людей), во втором — заключаются в нем самом (страсти, пороки, добродетели). В античных трагедиях господствует рок, который представляется людям XIX века произволом слепой, неумолимой судьбы, жестокой игрой случая, тогда как для древних греков случай олицетворял судьбу, выступал самым могущественным из богов. И это было весьма поучительно: театр учил безропотно покоряться судьбе и стоически переносить страдания.

В трагедиях преобладали жестокие развязки, счастливые концы отвергались. В современном же театре добродетель обычно торжествует над пороком. По мнению Мюссе, такая радикальная трансформация произошла благодаря христианству и философии Нового времени: счастливые развязки происходят по воле провидения, случай же утратил свой роковой характер, что привело к появлению бесформенных драм, лишенных трагизма. Случай превратился из бога в фокусника.

В отличие от античных трагедий, движущей силой классицистических трагедий Корнеля выступает не рок, а страсть в противоборстве

с долгом, кровными узами, религией. Герой погибает от причины, лежащей в нем, а не вне его, как это было у греков. Страсть — основание, первопричина, ось трагедий Корнеля: «Страсть, которая встречает препятствие и стремится его преодолеть, торжествует ли она или гибнет, всегда представляет живое, волнующее зрелище; из первого препятствия рождается второе, часто третье, затем разражается катастрофа, и человек, борющийся для достижения своей цели среди этих затягивающихся вокруг узлов, может внушить ужас и сострадание» [13, с. 682]. Другое дело Расин: его трагедии, по мнению Мюссе, построены на простом развитии страстей, что уничтожает действие. Ведь если страсть находится в противоречии сама с собой, это ведет к ослаблению интереса, длинным речам героев-краснобаев, которые сообщают партеру о своих горестях. Притом что Расин, конечно же, создал мастерские произведения, он также «...оставил нам несносную школу болтливости, и его последователи всех усыпили, ибо никто не может говорить так, как он» [13, с. 682]. Попыткой создать подлинно современную трагедию Мюссе считает рыцарскую трагедию «Танкред» Вольтера, хотя и не приемлет ее показного блеска. Ссылаясь на Вольтера, Мюссе говорит и о тех постановочных решениях, которые препятствовали в театре XVIII века выражению патетического и возвышенного на сцене: присутствие на ней сидящих на скамьях зрителей вперемежку с актерами. Сцена, которая должна быть свободна, приспособлена к действию, при этом сужалась, действие было почти невозможно, толпа заслоняла, разрушала его, создавая комический эффект: в возникшей тесноте двигаться было неудобно, и большинство пьес сводилось к длинным разговорам⁽¹⁰⁾. Когда же убрали скамьи, исчезла суета и толчея, оказалось, что на сцене мало жизни, и трагедии Расина показались застывшими, холодными, как наполовину ожившие прекрасные статуи.

Размышляя о разновидностях трагедий последующих времен — простых и сложных, патетических и моралистических, национальных и исторических, французский романтик приходит к заключению, что в современной ему Франции следует искать другие драматургические

(10) Сегодня такая критика звучит более чем актуально: зрители снова заполнили театральные сцены. Как тут не вспомнить хрестоматийное: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь».

пути: возрожденная трагедия должна стать более выдержанной, строгой, подобно античной, чем во времена Расина и Корнеля.

Современная драма этой цели не отвечает, полагает Мюссе. Стремясь соответствовать новым вкусам публики, она ищет компромисс между старым и новым, становится промежуточным жанром. Его адепты предали забвению аристотелевские принципы построения трагедии, привыкли смотреть на правила, как на путы. Конечно, замечает Мюссе, правила трагедии касаются только того, кто намеривается написать трагедию, но пытаться написать трагедию без правил это почти то же, что пытаться построить дом без камней. Пьеса без трех единств может быть замечательной, можно даже напечатать на афише, что это трагедия, иронизирует он, «...но заставить этому поверить уже труднее, разве что мы будем брать пример с того монаха, который во время поста кропил водой дыiplенка, говоря ему: „Нарекаю тебя карпом“» [13, с. 685]. Правила, убежден Мюссе, — не путы, а результат исследования тех средств, с которыми можно добиться цели, поставленной искусством. Это вовсе не путы, но оружие, рецепты, секреты, рычаги: архитектор применяет блоки, лебедки, леса; драматург пользуется правилами, и чем точнее они соблюдаются, чем строже применяются, тем сильнее эффект, тем прочнее результат: «остерегайтесь ослаблять правила, если не хотите ослабеть сами» [13, с. 686]. Та простота, на которую ориентируется драма как промежуточный полудраматический-полутрагический жанр, лишает ее величия и силы, и автор, наделенный эстетическим вкусом, почувствовав это, вернется к правилам, укоротит цепь, связывающую его с трагедией; независимый же гений захочет освободиться от слабых бесполезных пут компромиссных установок, разорвет любые цепи.

Считая драму результатом перерождения, искажения трагедии и видя возникновение этой тенденции еще в XVIII веке у Д. Дидро, сосредоточенного на горестях простых смертных, или у драматурга Ж.-Ф. Мармонтеля, меняющего декорации в каждом акте, Мюссе подчеркивает, что в ту эпоху все это казалось признаком упадка, на самом же деле было только предисловием к романтизму, когда драмой стали называть все творения современной фантазии; она представлялась подобием священнослужителя, повенчавшего трагическое с комическим: «Мы видели его облаченным в белое с черным одеяние; один глаз у него смеется, другой плачет, в одной руке он держит кинжал,

в другой — трещотку» [14, с. 650]. Мюссе с иронией, переходящей в сарказм, пишет о том, что самоновейшим открытием «модных поэтов», под которыми он подразумевает ранних романтиков, стала тема меланхолии, будто бы изменившая весь облик искусства. Действительно, меланхоличность, смутность страстей — одно из основных свойств героев знаковых произведений раннего романтизма, изменивших художественный ландшафт своего времени — «Рене» Р. де Шатобриана, «Адольфа» Б. Констана, «Дельфины» и «Коринны» Ж. де Сталь. Неприятие Мюссе вызывает противопоставление романтических героев персонажам Античности, которым меланхолия была якобы неизвестна. Опровергая эту мысль, он ссылается на мифологических Нарцисса и нимфу Эхо; философичный — благородный и гротескный, серьезный и шуточный, лиричный и сатирический спор Правды и Кривды в «Облаках» Аристофана, чьи творения (грозных «Всадников», шутовских «Лягушек», смешную «Лисистрату») невозможно втиснуть в рамки какой-либо классификации, но под всем этим таится меланхолия. Именно в Античности Мюссе усматривает происхождение «многих самоновейших изобретений, на которые ныне берут патенты» [14, с. 651]. Но если величественная греческая трагедия сурова, неумолима, то современная драма не ужасающа, а смешна своими заученными страстями и интонациями. «Она рождается сама из себя и все исходит из нее: страсть и препятствие — вот к чему сводятся почти все наши пьесы» [13, с. 681]. Боги больше не вмешиваются в человеческие вымыслы, новый Эдип возбуждал бы только ужас и отвращение, так как в перипетиях его судьбы был бы повинен не оракул, но лишь его разнузданная фантазия — ведь романтический герой одинок, и все зависит от него самого.

Переходя с этих позиций к анализу современной театральной практики, Мюссе занимает по отношению к ней достаточно амбивалентную позицию. С одной стороны, он, так же как в свое время Шатобриан и Констан [23, с. 230; 4, с. 278–279], не приемлет того, что «в наши дни мы видим на сцене самые невероятные события, нагроможденные друг на друга по прихоти автора, неслыханную и ненужную роскошь декораций, актеров, которые орут во все горло, адский шум оркестра, словом, чудовищные, отчаянные, но бесплодные усилия, направленные на то, чтобы преодолеть наше равнодушие...»

[13, с. 677–678]⁽¹¹⁾. Действуя в угоду публике с ее неразвитыми вкусами, которой по сути дела безразлично эстетическое качество произведений, можно добиться лишь сиюминутного сомнительного успеха: «В тот день, когда публика — этот надменный султан — отвергает свою одалиску, можете топить в море весь сераль; что пользы показывать ей безобразных страшилищ или мертворожденных уродцев, дабы возбудить ее притупившуюся чувственность? Бой быков ведет к гладиаторам, и на стезе порока от разврата до преступления только один шаг» [12, с. 643–644].

С другой стороны, Мюссе не видит во всем этом упадка театрального искусства, полагая, что дрянная мелодрама, построенная по образцу Кальдерона и Шекспира, так же ничего не доказывает, как и трагедия, считая из общих мест по выкройке Корнелия или Расина, — ведь последних породили Софокл и Еврипид, а первые дали жизнь Гёте и Шиллеру. Современные авторы просто плохо знают классику и не отдают себе отчета в том, что Гамлет стоит Ореста, Макбет стоит Эдипа и ничто не может сравниться с Отелло. Вследствие этого после всех упреков в адрес романтической драмы Мюссе со свойственным ему парадоксализмом предлагает прекратить межжанровую войну, отказаться от односторонности и нетерпимости и действовать по примеру Виктора Гюго, который отважно пошел на штурм храма Мельпомены и взял его.

(11) Эту ситуацию Мюссе саркастически описывает в стихотворении «Закон о печати»:
 <...>
 Да, правда, что театр и вся печать столицы
 Бесстыдства зрелище являют напоказ.
 Идешь по улице, не поднимая глаз.
 Мы презираем все: идеи, чувства, лица,
 И муза в наши дни — вакханка, а не жрица,
 И боги свергнуты, окончился их час.
 <...>
 (Перевод Е. Г. Полонской).
 И резюмирует в стихотворении «Потерянный вечер», посвященном впечатлениям о спектакле в театре Комедии:
 <...>
 Нет слов, чтоб описать театра запустенье
 И музы жалкое, постыдное паденье!
 <...>
 (Перевод Э. Л. Фельдман).

Продолжая свою эстетическую линию, связанную не столько с критикой, сколько с самокритикой романтизма, Мюссе констатирует, что в XIX веке, благодаря усилиям Ф. Шиллера и Ж. де Сталь, драма утвердилась. «Однако именно потому, что драма всеми признана, мне кажется, что трагедия, если она собирается возродиться и жить, должна вернуться к своим старым традициям с большей гордостью, чем когда-либо ранее. Романтизм, пытаясь пробить себе дорогу, проник в трагедию и подтачивал ее, как червь подтачивает спелый плод, и многие теперь считают, что этот плод уже высох или сгнил. Если Мельпомена хочет снова появиться на наших театрах, она должна омыть свои раны» [13, с. 686–687].

Задаваясь вопросом о том, может ли в современной ему ситуации возникнуть настоящая трагедия — в духе не Расина, а Софокла, то есть со строгим соблюдением правил, Мюссе полагает, что для этого следует прежде всего обратиться к новым сюжетам, не столько современным, сколько французским и народным, таким как подвиг Жанны д'Арк, очистив при этом сцену от пустых речей, философских мадригалов, любовных жалоб и послав этот хлам туда же, куда и скамьи, маркизов и тому подобное. Французский романтик предлагает взять в качестве девиза слова Андре Шенье, послужившие эпиграфом к романтизму и вполне применимые к возрождению трагедии: «*На мысли новые старинный сложим стих*».

Между трагедией и драмой

Опыт реализации идей, заложенных в его эстетике и философии искусства, Мюссе предпринял в собственном художественном творчестве [22; 31; 33]. Театральную программу, связанную с возрождением трагедии, он положил в основу своей пьесы «Лоренцаччо» (1834) — первой из посвященных Лоренцо де Медичи и перипетиям заговора во Флоренции XVI века [25; 35] (второй станет драма Александра Дюма «Лоренцино»). Ее замысел возник во время романтического путешествия Мюссе и Жорж Санд по Италии зимой 1833 — весной 1834 года [27; 32; 40]. В Венеции писательница не оставляла своих творческих занятий и, стремясь приобщить к ним своего возлюбленного, передала двадцатитрехлетнему Альфреду один из своих драматических набросков под названием «Исторические сцены. Заговор 1537 года».

Вернувшись во Францию после измены Жорж Санд и болезненного разрыва с ней⁽¹²⁾, Мюссе взялся за работу над «Лоренцаччо», выразив в образе главного героя многие свои переживания той поры. Исторические сведения он почерпнул из флорентийской хроники итальянского писателя XVI века Бенедетто Варки, сохранив имена упомянутых в ней исторических лиц, но изменив некоторые детали событий той эпохи.

В «Лоренцаччо» нашли воплощение многие принципы построения трагедии, изложенные Аристотелем в его «Поэтике»: подражание действию законченному и целому, имеющему начало, середину и конец; фабула как изображение одного и притом цельного действия, полное ее выяснение в финале; следование перипетиям — переменам от несчастья к счастью или от счастья к несчастью; изображение подчиненных фабуле и действию по необходимости или вероятности правдоподобных, последовательных даже в своей непоследовательности характеров, отличающихся благородным направлением воли. Действительно, герой пьесы Мюссе Лоренцо Медичи, прозванный Лоренцаччо, двоюродный брат флорентийского правителя Алессандро Медичи, задумал его убийство. Он последовательно добивается своей цели и в конце концов осуществляет ее. Его помыслы, связанные с освобождением Флоренции от тирана, благородны. Однако заговорщики-республиканцы не верят Лоренцаччо и не поддерживают его; он бежит в Венецию, где становится жертвой наемного убийцы;

(12) Не этими ли мучительными переживаниями навеяны строки из стихотворения Мюссе «Октябрьская ночь»?

<...>

Нет слов, чтоб рассказать, с какою мукой страстной
Я эту женщину неверную любил!

Весь мир был в ней одной. Короткий день разлуки
Последней гибели казался мне страшной.

И все же я в ту ночь отчаяния и муки
Пытался сбросить гнет безжалостных цепей.

Я называл ее коварной, недостойной,
Разматывал обид запутанную нить,

Но, вспоминая лик, прекрасный и спокойный,
Все забывал и вновь готов был все простить.

<...>

(Перевод Э.Л. Фельдман).

тело его сбрасывают в воды лагуны. Во Флоренции же новым тираном становится еще один Медичи — Козимо.

В соответствии с законами трагедии ситуация произведения Мюссе неразрешима, герой попадает в безвыходное положение, завершающееся катастрофическим исходом; интрига предельно напряжена и заострена. Лоренцаччо, несомненно, трагический образ. Вместе с тем задуманная автором трагедия включает в себя, на наш взгляд, немало черт романтической драмы, чуждой возвышенному пафосу, приближенной к реальности, замешанной на социальном конфликте, связанной с выбором главного героя, от которого зависит развязка. И дело, разумеется, не в отсутствии трех единств, и даже не в приверженности национальному и историческому контексту, местному колориту, а в характере, точнее, в личности протагониста, мире его души со всеми ее контрастами — этой бездонной пропасти. Ведь его презрительно-уменьшительное прозвище не случайно, к благородной цели Лоренцаччо идет путем коварных интриг, бесчестных авантюр, обмана, жестокости и насилия. Один из персонажей пьесы, Филиппо Строщи, говорит, что ради великой цели он избрал мерзкий путь, на что Лоренцаччо парирует: «Я очнулся от моих грез, вот и все» [10, с. 283]. В его натуре цинизм, надменность, безудержный разврат парадоксальным образом сочетаются с душевной уязвимостью, тихой любовью к одиночеству, внутренними терзаниями, сомнениями, разочарованиями, тоской, отчаянием. Это поэт и философ с маленьким тощим телом, тонкими болезненными руками, в которых едва хватило бы силы держать веер, темными кругами под глазами, хмурым лицом, порой улыбающимся, но не способным рассмеяться. Лоренцо говорит сам о себе: «...Юность моя была чиста, как золото. За двадцать лет молчания молнии накопились в моей груди; пожалуй, я и в самом деле превратился в грозовую искру, потому что однажды ночью, сидя среди развалин древнего Колизея, я встал, сам не знаю почему, и поднял к небу увлажненные росой руки, и поклялся, что один из тиранов моей отчизны умрет от моей руки. Был я мирным студентом, лишь искусства и науки занимали меня в то время. <...> Тогда еще люди не успели причинить мне ни добра, ни зла; но я был добр и, на вечное мое несчастье, захотел быть великим. Я должен признаться: если провидение внушило мне решение убить тирана, какого бы то ни было, — это решение мне внушила и гордость. Что мне еще ска-

зать? Цезари всего мира напоминали мне о Бруте» [10, с. 281–282]. Однако несмотря на благие намерения, несправедная жизнь, по словам матери Лоренцаччо, Марии, привела к тому, что «теперь он даже и не красив; грязь его сердца, как зловонное испарение, затуманила его лицо. Улыбка, этот нежный луч, делающий юность подобной цветам, исчезла с его щек цвета серы и оставила на них лишь брюзжание мерзкой насмешки и презрение ко всему» [10, с. 250]. Лоренцаччо признается, что хотел лишь надеть маску распутника с непоколебимым решением сохранить чистоту под загрязненной одеждой; однако маска приросла к лицу, и он уже не может ни обрести себя, ни отмыть своих рук, даже кровью тирана: «ради этого дела я оставил все; от одной мысли об этом убийстве рассеялись в прах сны моей жизни; я — развалина с тех пор, как это убийство, словно зловещий ворон, явилось на моем пути и я пошел на его зов» [19, с. 299].

В пьесе Мюссе в уста разных персонажей вложено немало размышлений об искусстве. Некоторые из них афористичны: «Воплощать грезы — вот жизнь художника»; «Вдохновение — брат страдания». Другие носят характер рассуждений о соотношении искусства и жизни: «Искусство, этот божественный цветок, нуждается порой в навозе, удобряющем почву, на которой он растет» [10, с. 256]; «А я, я в это время нырял, я погружался в бурное море жизни; покрытый стеклянным колпаком, я проникал в его глубины; в то время как вы любовались его поверхностью, я смотрел на обломки кораблекрушений, кости людей, на левиафанов» [10, с. 283].

Структура «Лоренцаччо», задумывавшегося автором как лезидрама, включающая тридцать девять картин и более тридцати действующих лиц, весьма сложна. Вкупе с цензурными запретами это послужило одной из причин того, что сценическая жизнь пьесы началась лишь через шестьдесят лет после ее написания. Инициатором ее постановки стала Сара Бернар, выступавшая в роли Лоренцаччо в сезоны 1896–1897 и 1912 годов (одним из ее артистических кумиров, как и у Мюссе, была тонкая и нежная Элиза Рашель). С тех пор эту роль долгое время играли только актрисы, делая акцент на болезненной чувствительности и хрупкости своего персонажа. Перелом в этом отношении наступил в 1952 году, когда Лоренцаччо сыграл Жерар Филипп, придавший герою пьесы черты «французского Гамлета» со свойственной ему глубинной многосмысленностью [15, с. 111–120].



Ил. 3. Альфред де Мюссе. Портрет Жорж Санд. 1833. В книге: Мюссе А., де. История моей жизни. Т. 1

Совершенно другой Лоренцо Медичи возник в московском театре «Современник» (1980) в исполнении молодого Константина Райкина, запомнившегося своими буйными эксцентрическими танцами с изломанным пластическим рисунком и экстравагантными костюмами (режиссер Валерий Фокин, сценограф Вячеслав Зайцев). В постановке к двухсотлетию Мюссе в 2010 году в Санкт-Петербургском Малом драматическом театре (Театре Европы) спектакле в этой роли выступил Данила Козловский (постановка французского режиссера Клодии Стависки).

Романтическая комедия

Если «Лоренцаччо» обладает чертами как классической трагедии, так и романтической драмы, то вопреки своему неприятию в эстетической теории смешения трагического и комического, Мюссе создал романтическую комедию с неожиданным трагическим финалом «Любовью не шутят» (1834) — рана от фиаско его романа с Жорж Санд

еще не зажила (слова Пердикана «В любви часто бываешь обманут, часто бываешь несчастным; но ты любишь, и стоя на краю могилы, ты сможешь обернуться, чтобы взглянуть назад и сказать: я часто страдал, я не раз был обманут, но я любил. И жил я, я, а не искусственное существо, созданное моим воображением и моей скукой» [11, с. 214] почти дословно повторяют строки из письма Жорж Санд к Мюссе, написанного весной 1834 года). Впрочем, как сам он замечал позднее, «любовная интрига больше подходит комедии, чем трагическому жанру» [13, с. 684].

Шутки с любовью плохо кончаются — этот лейтмотив обыгрывается автором в стиле комедии дель арте, карнавальная культура, хотя речь идет о серьезных вещах — крахе любовных отношений из ложно понятой гордости, а скорее, гордыни, нелепых предрассудков, сплетен окружающих. Здесь, как и в «Лоренцаччо», возникает тема маски и лица, искусственного и естественного. Протагонисты — богатые, знатные, образованные молодые люди, любившие друг друга с детства: Пердикан, получивший степень доктора в Парижском университете, и Камилла, воспитывавшаяся в монастыре. Их счастливому браку нет никаких реальных препятствий, но они создают их по легкомыслию, попеременно изображая холодность и недоступность, играют чувствами не только друг друга, но и наивной деревенской девушки, скромной, миловидной Розетты, молочной сестры героини, бездумно используя ее как приманку в почти водевильных любовных *qui pro quo*. Она же не может пережить коварство Пердикана, ухаживавшего за ней, лишь чтобы вызвать ревность Камиллы, и, поняв обман, умирает. Потрясенные ее смертью влюбленные расстаются — на этот раз навсегда.

В уста Пердикана вложены многие выстраданные автором мысли о том, что лишь гордость, «самый роковой советник человека» [11, с. 228], разлучила тех, кто был рожден друг для друга, что разделившие их препятствия были надуманными, порожденными их собственным тщеславием и легкомыслием. Герои оказались неспособны принять свое счастье из-за желания оградиться от страданий, а это обрекает на то, чтобы жить не своей жизнью.

Примечательно, что Мюссе ввел в свою пьесу, действие которой разворачивается в современной ему Франции, хор крестьян, иронически комментирующий происходящее, рассказывающий о том, что

творится за сценой, раскрывающий внутреннее состояние персонажей. Подобно греческому хору, он выступает связующим звеном между героями и зрителями (в «Устах и чаше» фигурируют два хора — охотников и горцев). Именно за такое присутствие хора во французской романтической драме ратовал в свое время Бенджамен Констан, видевший одно из преимуществ немецкой театральной эстетики перед французской в том, что в немецких пьесах фигурирует ряд второстепенных персонажей; они как ближайшие зрители основного действия опережают и направляют мнение публики в зале подобно греческому хору, созвучному с чувствами зрителей, служат яркому и глубокому раскрытию характеров главных героев. Так, в драме «Вильгельм Телль» Шиллера роль хора передана деревенской свадьбе с музыкой, проходящей мимо места, где прячется Телль. А в «Мессинской невесте» Шиллер вводит и сам античный хор, придавший действию подлинность и теплоту: «Олицетворенное в хоре общественное мнение глубже проникло в мое сердце и, сливаясь с моими собственными мыслями, явило их мне с большей определенностью, изяществом и силой; пронизательность поэта, угадавшего мои чувства и облекшего в плоть мои смутные и неопределенные грезы, доставила мне удовольствие, о котором я прежде и не подозревал» [4, с. 269], — признается Констан и сетует на то, что у французов герои общаются с публикой без посредников, что лишает действие необходимого объема. Именно этот элемент романтической драмы восполнил Мюссе, осуществляя посыл ранней романтической эстетики во Франции.

Исповедь романтического героя

Всего год спустя после написания «Лоренцаччо» и «Любовью не шутят», в 1835 году, после окончательного расставания с Жорж Санд (в письмах к ней 1834 года он обещал написать книгу об их любви), Мюссе создал свое главное литературное произведение — «Исповедь сына века» [8]. Вопреки своему скепсису относительно романтизма в эстетической теории, замечаний о том, что безумные мечтатели, жалкие любители красивых слов обманывают человеческое сердце всякими небылицами, в романе все черты раннеромантических героев — Рене Р. де Шатобриана, Адольфа Б. Констана, лорда Нельвила Ж. де Сталь — проявляются в гипертрофированной форме, свидетель-

ствующей о том, что «болезнь века» крайне обострилась. В качестве своих предшественников Мюссе ссылается на немецкие и английские идеи «двух колоссов скорби» Гёте и Байрона, из французов — на Шатобриана: «Подобно азиатской чуме, порожденной испарениями Ганга, ужасная *безнадежность* быстро шагала по земле. Уже Шатобриан, принц поэзии, закутав этого ужасного идола в свой плащ пилигрима, поставил его на мраморный алтарь, окутанный фимиамом священных каминов. Уже сыны века, полные сил, отныне никому не нужных, опускали праздные руки и пили из неглубокой чаши этот отравленный напиток» [8, с. 338]. Однако за внешними перипетиями происходящего и их психологическим анализом у позднего романтика просвечивает более явная метафизическая подоплека, чем у первого поколения французских романтиков. Задаваясь вопросом, не является ли болезнь века воображаемой, Мюссе дает на него отрицательный ответ: ведь человеческий разум можно излечить от иллюзий, но не от страданий: «если у тебя есть тело, бойся страдания; если есть душа, бойся отчаяния» [8, с. 405]. В духовном плане он считает своих молодых современников слишком слабыми, чтобы бороться и страдать: они обречены увянуть, как сломанные цветы.

Эпиграфом к «Исповеди сына века» могли бы послужить строки из стихотворения Мюссе «Бесплодные желания»:

<...>

Я молод, полон сил. Не кончив восхождения,
Уже я утомлен, гляжу назад давно.
Познание людей рождает к ним презренье,
А право старым быть еще мне не дано.
Ну, что ж! На свете есть одно существованье,
Во всем доступное для моего сознания,
В суждениях о нем уверен я и прям,
И это существо презренное — я сам!
<...>⁽¹³⁾

(13) Перевод В.А. Рождественского.

Девятнадцатилетнему Октаву де Т. у Мюссе, как и его литературным предшественникам, свойственна глубокая меланхолия, смутная тоска, мечтательность, нерешительность, неприкаянность, чувство неизбывного одиночества, разочарованность в жизни, ощущение пустоты существования, отчаяние. Но есть и существенное отличие: если те вели себя в любовной сфере, во всяком случае поначалу, как владеющие собой хозяева положения, тогда как женщины оказывались жертвами их прихотей и погибали, то герой Мюссе — раб любви, целиком поглощенный своей страстью, снедаемый ревностью. Это поэтическая натура, для которой «любовь — это вера, это религия земного счастья, это лучезарный треугольник, помещенный в куполе того храма, который называется миром. Любить — значит свободно бродить по этому храму» [8, с. 359]; «но какой человек, считающий, что он действительно жил на свете, станет отрицать могущество женщин?» [8, с. 396]. Октав в полной мере воплощает в себе те черты, которые в раннем романтизме были лишь намечены: душераздирающие полюса любовного чувства, резкие переходы от обожания к ненависти толкают его на безумные поступки, рождают мысли о самоубийстве. Он терпит полный крах, тогда как его возлюбленных ждут новые любовные приключения, новая жизнь: «...из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [8, с. 527], и этот один — сам Октав.

События «Исповеди сына века» развиваются на фоне глубокого разочарования, характерного для общественных настроений во Франции после Революции 1793 года и разгрома наполеоновской армии в 1814 году, когда прошлое как бы исчезло и «оставалось только настоящее, дух века, ангел сумерек — промежуток между ночью и днем» [8, с. 333]; когда «все царственные пауки разорвали Европу на части, а из пурпурной тоги Цезаря сшили себе наряд Арлекина» [8, с. 331]; «век, когда не знаешь, ступая по земле, что у тебя под ногами, — всходы или развалины. Вот в этом хаосе надо было делать выбор» [8, с. 333]. Октав, как и многие молодые люди его круга, проводит свои дни в праздности и скуке. Его единственная отрада — возлюбленная, которой он отдает все свое время и посвящает лучшие силы своей души. Но искренние чувства этого гордого и непосредственного юноши оказываются обманутыми: дама изменяет ему с его лучшим другом, дело оборачивается дуэлью. Октав в отчаянии: «Само сердце

мое было опустошено, разбито, уничтожено... <...> Я хотел сделать из своего сердца мавзолеей любви» [8, с. 379–380, 381]. Однако он готов на все, чтобы вернуть их отношения, но убеждается в вероломстве и порочности своего кумира. Отчаяние толкает его в другую крайность — разгульную жизнь. Но вскоре он понимает, что и в ней нет ничего истинного, кроме распутства, испорченности и лицемерия; завсегда и игорных домов и любители буйных оргий «привязаны к распутству, как Мазепа был привязан к дикому коню» [8, с. 382]; здесь можно найти лишь «труп любви» и перетирать на этом жернове свою жизнь.

Перелом наступает, когда Октав оказывается в деревне, где недавно скончался любивший его отец. Он полностью меняет образ жизни и, как и подобает романтическому герою, посвящает свой досуг долгим одиноким прогулкам, созерцанию природы. Однажды вечером он встречает красивую, добродетельную, образованную молодую женщину, овдовевшую госпожу Бригитту Пирсон и искренне влюбляется в нее. Начинается длительный период ухаживаний, дама строга и неприступна, однако в какой-то момент она не в силах скрыть взаимного чувства. Казалось бы, ничто не может омрачить счастье любовников. Однако Октава терзают внутренние демоны, он чувствует болезненные симптомы несчастья, душа его беспокойна. Преведний горький опыт побуждает его измышлять надуманные причины для ревности, приводящие к вспышкам безумной ярости, изводит ими свою новую возлюбленную: «„Как знать?“ — вот великая формула, вот первые слова, которые произнес дьявол, когда небеса закрылись перед ним. Увы! Сколько несчастных породили эти два слова!» [8, с. 493]. Октав сравнивает свое состояние с иступлением дервиша, доводящего себя кружением до экстаза: его мысль, вращаясь вокруг самой себя, задыхается, охваченная ужасом; пытаясь вырваться из этого порочного круга, она находит лишь ею же созданные химеры. Узнав из записей Бригитты, что она глубоко несчастна и готова покончить с собой, Октав решает изменить свое поведение, покинуть Францию и отправиться вместе в ней в дальнее путешествие. Однако ситуация снова резко меняется: госпожа Пирсон влюбляется в скромного, благонаправленного молодого человека; ее чувства к Смиуту не выдают ничего, кроме тоски. Разгадав ее тайну, Октав колеблется между мыслями о самоубийстве и убийстве Бригитты, однако его

останавливает распятие из черного дерева; он раскаивается и мысленно обращается к Богу. Между тем госпожа Пирсон готовится к их совместному отъезду и пишет прощальное письмо Смиуту с признанием в любви — Октав находит его и, поручив свою возлюбленную новому избраннику, расстается с ней навсегда. Так заканчивается печальная исповедь сына века.

По тексту «Исповеди сына века» рассыпаны некоторые суждения Мюссе, связанные с его пониманием искусства. Так, Октав и его приятель-циник, адвокат Деженэ затевают разговор о сущности прекрасного. Октав говорит о том, что поэты описывают любовь подобно тому, как ваятели изображают красоту, как музыканты создают мелодию: наделенные тонким и очень восприимчивым душевным складом, они сознательно и ревностно собирают воедино самые чистые элементы жизни, самые красивые линии материи и самые благозвучные голоса природы. На что Деженэ скептически парирует, что такое зрелище необъятного породило величайшие безумства: ведь совершенство так же не создано для смертных, как и бесконечность. И далее следуют рассуждения о том, что талант — прекрасная вещь, но любовь есть нечто большее, чем талант (возможно, так продолжается внутренняя полемика автора с Жорж Санд; охваченный любовной тоской лирический герой вспоминает вкус сладкого кипрского вина, которое показалось ему впоследствии таким горьким на пустынном берегу венецианского Лидо — именно в Венеции, где Мюссе тяжело заболел, Жорж изменила ему с его лечащим врачом).

Критикуя современное искусство, Мюссе устами своего героя говорит о том, что «наш вкус — эклектизм; мы берем все, что попадает нам под руку: это за красоту, то за удобство, одну вещь за ее древность, а другую именно за ее безобразие; таким образом, мы живем только обломками старого, словно в ожидании конца мира» [8, с. 350], и в результате обречены быть обломками. Исключение он делает в данном случае для Альфонса де Ламартина как лирика — при чтении его стихов на глаза наворачиваются слезы. В позднем сборнике «Новые стихотворения» (1850) отношение Мюссе к творчеству Ламартина во многом смягчается. В «Письме Ламартину» как чистому, благородному поэту, певцу страдания Мюссе признается собрату по перу, что пережил сходный опыт любовного разочарования, измены, отчаяния. И хотя его сердце было «пронзено окровавленной стре-

лой» не у озера, а на темной улице, душа его так же рыдала. Однако Мюссе намечает исход, отличный от ламартинового: душа плачет, но она бессмертна и слезы высохнут; сердце поэта разбито, но оно выздоровеет; прошлое заслоняет будущее, но придет рассвет; душа и в ином мире будет помнить о любви.

Лирический настрой привлекает Мюссе и в таком новом по тем временам танце, как вальс: «Должно быть, Германия, придумавшая этот танец, — страна, где умеют любить» [8, с. 395].

Роман Мюссе оказал глубокое воздействие на европейских романтиков. В России был задуман «Один из героев нашего века» (таков первоначальный вариант названия «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова). Рассуждая в предисловии о «болезни» своего поколения, Лермонтов скептически оценивает шансы на выздоровление⁽¹⁴⁾, тогда как Мюссе не исключает такой возможности, во всяком случае надеется, что излечится сам: «как лисица, попавшая в капкан, отгрызу прищемленную лапу» [8, с. 329].

Философская лирика

В годы, когда создавались «Лоренцаччо», «Любовью не шутят», «Исповедь сына века», увидели свет исполненные тех же лирических настроений, сомнений и разочарований лучшие стихотворные циклы Мюссе, прежде всего его «Ночи» — «Майская», «Декабрьская», «Августовская» и «Октябрьская» [24]. Они отличаются совершенно новым уровнем метафизических раздумий, придающих сокровенным переживаниям поэта обобщенный философский смысл. Особенно показательна в этом отношении «Майская ночь», в которой муки любви неотделимы от мук творчества:

(14) «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен; а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? <...> Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от этого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и нашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» [3, с. 959].

Слова отчаянья прекрасней всех других,
И стих из слез живых — порой бессмертный стих.
Как только пеликан, в полете утомленный,
Туманным вечером садится в тростниках,
Птенцы уже бегут на берег опененный,
Увидя издали знакомых крыл размах.

<...>

Лишь сердце принести он мог птенцам домой.
Угрюм и молчалив, среди камней холодных,
Он, плотью собственной кормя детей голодных,
Сгорает от любви, удерживая стон.
Терзает клювом грудь, закрыв глаза устало
На смертном пиршестве, в крови слабея алой,
Любовью, нежностью и страхом опьянен.

<...>

Вот назначение всех избранных поэтов!
О счастье петь другим, теряя кровь из ран,
И на пирах людских, среди музыки и света,
Их участь — умирать, как этот пеликан!

<...>⁽¹⁵⁾

Этот цикл высоко оценил Эмиль Золя, проникательно заметив черты нового этапа творчества Мюссе: «Когда он писал „Ночи“, то уже отбросил романтическое одеяние, он перестал быть представителем своей эпохи и стал поэтом всех времен. Голос его звучал, как крик любви и горя всего человечества. Тут он вне моды, вне литературных школ. Жалобы его находят отклик в сердцах всех людей. Вот как я объясняю в настоящее время то сочувствие, которое он в нас возбуждал. Мы уже не были школьниками, восхищавшимися совершенством фразы, но людьми, которые вдруг услышали отголосок своих собственных чувств. Он жил жизнью человечества, и мы вместе с ним переживали ее» [2].

Поэтическое кредо Мюссе заключено в его экспромте в ответ на вопрос «Что такое поэзия?»:

(15) Перевод В.А. Рождественского.

Смеяться, петь о том, что по сердцу пришлось,
 Грустить и изливать на золотую ось
 Мысль беспокойную, но взвешенную твердо;
 Любить прекрасное, искать ему аккорда,
 На зов души лететь за истиной вослед,
 Не вспоминать того, что скрыто мраком лет;
 Дарить бессмертие мечте, на миг рожденной,
 Найти высокое в надежде затаенной,
 В улыбке и в мольбе, где полон каждый слог
 Очарованья и тревог,
 И слезы обратить в жемчужины — а вот это
 Призвание, и жизнь, и торжество поэта⁽¹⁶⁾.

Мюссе все чаще обращается к символике, пронизывающей не только его поэзию, но и прозу конца 30-х — 40-х годов. Пронзительная «птичья» линия продолжается в его повести «История белого дрозда», повествующей о появившемся в семье черных дроздов белом птенце, поющем иначе, чем его сородичи. «Разве так свистит дрозд? Разве я так свищу? Разве так надо свистеть?» [9, с. 532] — гневно вопрошает отец-дрозд, отказываясь считать его своим сыном. Дрозды не принимают его ни дома, ни в других краях, и он в отчаянии задается вопросом: «Кто же я такой, если не дрозд?». Случайно выведав, что встречаются и белые дрозды, но они чрезвычайно редки, он ощущает себя существом необыкновенным, «совершенным белым дроздом, настоящим чудачком-писателем», и решает вести себя соответственно, петь своим и только своим голосом о том, что его действительно волнует: «Быть белым дроздом — это чего-нибудь да стоит... Белые дрозды на улице не валяются. Глупо было огорчаться, что я не встречаю себе подобного — это участь гения, это моя участь! Я хотел оставить свет, теперь я хочу его удивить!» [9, с. 545].

Последние годы жизни Мюссе были печальны. Его и без того слабое здоровье было подорвано алкоголем, опиатами, случайными связями, беспорядочным образом жизни. Он чувствовал себя одиноким, всеми забытым («Одиночество мне имя», — с горечью

(16) Перевод В. Васильева.

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



Ил. 4. Антонен Мерсье. Альфред де Мюссе и его муза. 1906. Мрамор. Парк Монсо, Париж

констатировал поэт в «Декабрьской ночи»⁽¹⁷⁾; «Но я старый друг печали, / И меня, — как прежде звали, — / Одиночеством зови», сетовал он в стихотворении «Видение»). Мюссе скончался на руках у своего брата 2 мая 1857 года в возрасте 46 лет. Он действительно «сломался, как тростник», трагически предчувствуя такой финал еще в 1835 году в «Майской ночи»:

<...>

Я помню — в годы молодые
 Готов был петь я каждый миг.
 Но с той поры гляжу я шире,

(17) В «Августовской ночи Мюссе в совершенно экзистенциалистском духе писал:

<...>

Какие б человек не изобрел затей,
 Под ними все равно виднеется скелет.
 (Перевод С.В. Шервинского).

Ведь столько вытерпел я в мире!
 Когда бы я прикоснулся к лире,
 Она бы сломалась, как тростник⁽¹⁸⁾.

Сложностью свой природы и жизненного пути Мюссе во многом перекликается с трагическими судьбами творивших почти одновременно с ним проклятых поэтов — Поля Верлена, Артюра Рембо, Шарля Бодлера. Пеликан, питающий птенцов своей плотью и кровью, белый дрозд, не понятый и не оцененный своим окружением, — впечатляющие символы, родственные бодлеровскому поэту-альбатросу, чьи исполинские белоснежные крылья возносят его под облака, но мешают ходить по брэнной земле. При этом в своей эстетике и поэтике зрелого периода Мюссе стоял особняком, шел собственным путем и зачастую — против течения. Не примыкая в зрелые годы ни к титулованным романтикам, ни к «возмутителям спокойствия» предсимволистского плана, он задался целью придать словесному выражению романтических настроений чистоту, прозрачность, строгость и структурность классической французской литературы. Не случайно Эмиль Золя считал его преемником великих писателей Франции — Рабле, Монтеня и Лафонтена⁽¹⁹⁾, а Оноре де Бальзак полагал, что «г-н де Мюссе — чисто французская натура, он одарен способностью к живым и ясным выводам, он щедр на обобщения, полные ума, сжатые, отчеканенные, словно золотые монеты, и всегда эти обобщения связывают у него какой-нибудь портрет, событие, сцену — с моралью, с человеческой жизнью, с философией. Такие

(18) Перевод В.А. Рождественского.

(19) «Мюссе принадлежит к семье великих писателей Франции. Он стоит в одном ряду с Рабле, Монтенем и Лафонтеном. Если сначала он рядился в живописные лохмотья романтизма, то сегодня становится очевидно, что этот карнавальный костюм он носил в насмешку над бурно-пламенной литературой того времени. Французский гений с присущими ему чувством меры, логикой, столь гармонической и безупречной ясностью составляли самую основу творчества этого поэта, чье вступление на поприще литературы сопровождалось таким шумом. Впоследствии он заговорил несравненным по чистоте и благородству языком. Мюссе будет жить в нашей памяти вечно, потому что он много любил и много выстрадал» [2, с. 685–686].

способности — достоинство людей подлинного, плодотворного, мощного таланта» [1, с. 358].

В эстетике Альфреда де Мюссе дан опыт иронической саморефлексии французского романтизма. Философский же итог его творчества выражен в стихотворении «Печаль»:

<...>

Только правды я в мире искал
 И увидел я Истины лик:
 Он был страшен. Я сердцем страдал,
 Но я истину жизни постиг.

Ведь бессмертна лишь правда одна.
 И кому не сверкала она,
 Тот томился в безжизненной мгле.

Голос истины слышен в тиши.
 Муки совести, муки души

Были счастьем моим на земле⁽²⁰⁾.

(20) Перевод А.Д. Облеухова.

Список литературы:

- 1 *Бальзак О.* Письма о литературе, театре и искусстве: Перевод Р. Линцер // *Бальзак О.* Собр. соч. в 15 т. Т. 15: Очерки. Литературно-критические статьи. Избранные письма. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 272–361.
- 2 *Золя Э.* Альфред де Мюссе: Перевод Б. Вайсмана // *Золя Э.* Собр. соч. в 26 т. Т. 25 / Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикоба. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1966. С. 651–687.
- 3 *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. Предисловие // *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. Киев; СПб.; Одесса: Южно-русское книгоиздательство, 1913. С. 958–1115.
- 4 *Констан Б.* О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 5 *Констан Б.* Размышления о трагедии: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 280–307.
- 6 *Маньковская Н.Б.* Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констан // *Художественная культура.* 2021. № 1. С. 8–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-8-47>.
- 7 *Маньковская Н.Б.* Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь // *Художественная культура.* 2021. № 3. С. 44–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-44-81>.
- 8 *Мюссе А., де.* Исповедь сына века: Перевод К.А. Ксаниной и Д.Г. Лившиц // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 329–527.
- 9 *Мюссе А., де.* История белого дрозда: Перевод К.А. Ксаниной // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 531–552.
- 10 *Мюссе А., де.* Лоренцаччо: Перевод А.В. Федорова // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 230–325.
- 11 *Мюссе А., де.* Любовью не шутят: Перевод А.В. Федорова // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 191–229.
- 12 *Мюссе А., де.* Несколько слов о современном искусстве: Перевод Т.Ю. Хмельницкой // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 639–645.
- 13 *Мюссе А., де.* О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель: Перевод А.Н. Тетеревниковой // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 674–688.
- 14 *Мюссе А., де.* Письма Дююю и Котоне: Перевод А.С. Кулишер // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 645–674.
- 15 *Проскурникова Т.Б.* Авиньон Жана Вилара. М.: Искусство, 1989. 367 с.
- 16 *Пушкин А.С.* Об Альфреде Мюссе // *Пушкин А.С.* Сочинения / Редакция, биографический очерк и примечания Б.В. Томашевского. 2-е изд. Л.: Художественная литература, 1958. С. 707–708.
- 17 *Сент-Бёв Ш.* Альфред де Мюссе: Перевод М. С. Трескунова // *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература, 1970. С. 465–475.
- 18 *Сорель А., Вайнштейн С.* Мадам де Сталь / Ред. Э. Артемьева-Скворцова. М.: Книговек, 2018. 496 с.
- 19 *Сталь Ж., де.* О Германии: Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева.* М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 383–391.
- 20 *Сталь Ж., де.* О литературе и ее связи с общественными установлениями: Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева.* М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 374–383.
- 21 *Трескунов М. С.* Альфред де Мюссе // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 3–31.
- 22 *Финкельштейн Е.* Альфред де Мюссе // *История западноевропейского театра / Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского.* Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 205–225.
- 23 *Шатобриан Ф. Р., де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 220–247.
- 24 *Bourdela L.* L'ivresse des rimes. Paris: Stock, 2011. 157 p.
- 25 *Bromfield J.* De Lorenzo de Medicis à Lorenzaccio. Etude d'un thème historique. Paris: M. Didier, 1972. 220 p.
- 26 *Charton A.* Alfred de Musset. Paris: Gallimard, 2010. 323 p.
- 27 *Chovelon B.* «Dans Venise la rouge»: les amours de George Sand et Musset. Paris: Payot, 1999. 177 p.
- 28 *Ganne G.* Alfred de Musset: sa jeunesse et la nôtre. Paris: Perrin, 1970. 347 p.
- 29 *Gastinel P.* Le Romantisme d'Alfred de Musset. Paris: Hachette, 1933. 700 p.
- 30 *Heyvaert A.* L'esthétique de Musset. Paris: SEDES, 1996. 342 p.
- 31 *Lafoscade L.* Le Théâtre d'Alfred de Musset. Paris: Hachette, 1901. 435 p.
- 32 *Lainey Y.* Musset ou La difficulté d'aimer. Paris: SEDES, 1978. 338 p.
- 33 *Lefebvre H.* Alfred de Musset dramaturge. Paris: L'Arche, 1955. 158 p.
- 34 *Lestringant F.* Alfred de Musset. Paris: Flammarion, 1998. 799 p.
- 35 *Masson B.* Musset et le théâtre intérieur: nouvelles recherches sur «Lorenzaccio». Paris: A. Colin, 1974. 482 p.
- 36 *Musset P., de.* Biographie de Alfred de Musset: sa vie et ses œuvres. Paris: Éd. A. Lemerre, 1877. 365 p.
- 37 *Plessix Gray F., de.* Madame de Staël. New York: Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 38 *Ponzetto V.* Musset ou La nostalgie libertine. Genève: Droz, 2007. 401 p.
- 39 *Poulet G.* La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle. Paris: Plon, 1961.
- 40 *Vircondelet A.* Une passion à Venise: Sand et Musset, la légende et la vérité. Paris: Plon, 2004. 218 p.

References:

- 1 Balzac H. Pis'ma o literature, teatre i iskusstve [Letters about Literature, Theater and Art], transl. P. Lincer. Balzac H. *Sobranie sochinenii v 15 t.* [Collected Works in 15 vols.]. T. 15: *Ocherki. Literaturno-kriticheskie stat'i. Izbrannye pis'ma* [Vol. 15: Essays. Literary and Critical Articles. Selected Letters]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, pp. 272–361. (In Russian)
- 2 Zola E. Al'fred de Muss [Alfred de Musset], transl. B. Vaisman. Zola E. *Sobranie sochinenii v 26 t.* [Collected Works in 26 vols.]. Vol. 25, ed. I. Anisimov, D. Oblomievsky, A. Puzikob. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1966, pp. 651–687. (In Russian)
- 3 Lermontov M. Yu. Gerol' nashogo vremeni. Predislovie [The Hero of Our Time. Preface]. Lermontov M. Yu. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Works]. Kiev, St. Petersburg, Odessa, Yuzhno-russkoe knigoizdatel'stvo Publ., 1913, pp. 958–1115. (In Russian)
- 4 Konstan B. O Tridcatiletnei voine. O tragedii Shillera "Vallenshtein" i nemetskom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy Wallenstein and the German Theater], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)
- 5 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russian)
- 6 Man'kovskaya N. B. Ranneromanticheskaya ehsteticheskaya teoriya i hudozhestvennaya praktika Benzhamena Konstana [Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 8–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-8-47>. (In Russian)
- 7 Man'kovskaya N. B. Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma i ee literaturnye ipostasi. Zhermena de Stal' [Aesthetics of Early French Romanticism and Its Literary Aspects. Germaine de Stael]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 44–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-44-81>. (In Russian)
- 8 Musse A., de. Isповед' syna veka [Confession of the Son of the Century], transl. K. A. Ksanina, D. G. Livshic. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 329–527. (In Russian)
- 9 Musse A., de. Istoriya belogo drozda [The Story of the White Thrush], transl. K. A. Ksanina. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 531–552. (In Russian)
- 10 Musse A., de. Lorencachcho [Lorenzaccio], transl. A. V. Fedorov. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 230–325. (In Russian)
- 11 Musse A., de. Lubov'yu ne shutyat [Love Is Not a Joke], transl. A. V. Fedorov. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 191–229. (In Russian)
- 12 Musse A., de. Neskol'ko slov o sovremennom iskusstve [A Few Words about Contemporary Art], transl. T. Yu. Khmel'nickaya. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 639–645. (In Russian)
- 13 Musse A., de. O tragedii. Po povodu debyutov gospozhi Rashel' [About the Tragedy. About the Debuts of Ms. Rachel], transl. A. N. Teterevnikova. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 674–688. (In Russian)
- 14 Musse A., de. Pis'ma Dupui i Kotone [Letters from Dupuis and Cotonet], transl. A. S. Kulisher. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 645–674. (In Russian)
- 15 Proskurnikova T. B. Avin'on Zhana Vilara [Avignon by Jean Vilard]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 367 p. (In Russian)
- 16 Pushkin A. S. Ob Al'frede Musse [About Alfred Musse]. Pushkin A. S. *Sochineniya* [Works], ed., biographical sketch, notes B. V. Tomashevsky. 2nd ed. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 707–708. (In Russian)
- 17 Sent-Bovov Sh. Al'fred de Musse [Alfred de Musset], transl. M. S. Treskunov. Sent-Bovov Sh. *Literaturnye portrety. Kriticheskie ocherki* [Literary Portraits. Critical Essays]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1970, pp. 465–475. (In Russian)
- 18 Sorel' A., Vainshtein S. *Madam de Stal'* [Madame de Stael], ed. E. Artem'eva-Skvortsova. Moscow, Knigovok Publ., 2018. 496 p. (In Russian)
- 19 Stael G., de. O Germanii [About Germany], transl. E. P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A. S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 383–391. (In Russian)
- 20 Stael G., de. O literature i ee svyazi s obshchestvennymi ustanovleniyami [About Literature and Its Relation to Social Institutions], transl. E. P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A. S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 374–383. (In Russian)
- 21 Treskunov M. S. Al'fred de Musse [Alfred de Musset]. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 3–31. (In Russian)
- 22 Finkel'shtein E. Al'fred de Musse [Alfred de Musset]. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [History of the Western European Theater], ed. Professor S. S. Mokulsky. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, pp. 205–225. (In Russian)
- 23 Shatobrian F. R., de. Opyt ob angliiskoi literature i suzheniya o dukhe lyudei, epokh i revolyutsii [Experience about English Literature and Judgments about the Spirit of People, Epochs and Revolutions], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russian)
- 24 Bourdelas L. *L'ivresse des rimes*. Paris, Stock, 2011. 157 p.
- 25 Bromfield J. *De Lorenzino de Medicis à Lorenzaccio. Etude d'un thème historique*. Paris, M. Didier, 1972. 220 p.
- 26 Charton A. *Alfred de Musset*. Paris, Gallimard, 2010. 323 p.
- 27 Chovelon B. *"Dans Venise la rouge": les amours de George Sand et Musset*. Paris, Payot, 1999. 177 p.
- 28 Ganne G. *Alfred de Musset: sa jeunesse et la nôtre*. Paris, Perrin, 1970. 347 p.
- 29 Gastinel P. *Le Romantisme d'Alfred de Musset*. Paris, Hachette, 1933. 700 p.
- 30 Heyvaert A. *L'esthétique de Musset*. Paris, SEDES, 1996. 342 p.
- 31 Lafoscade L. *Le Théâtre d'Alfred de Musset*. Paris, Hachette, 1901. 435 p.
- 32 Lainey Y. *Musset ou La difficulté d'aimer*. Paris, SEDES, 1978. 338 p.
- 33 Lefebvre H. *Alfred de Musset dramaturge*. Paris, L'Arche, 1955. 158 p.
- 34 Lestringant F. *Alfred de Musset*. Paris, Flammarion, 1998. 799 p.

- 35 Masson B. *Musset et le théâtre intérieur: nouvelles recherches sur "Lorenzaccio"*. Paris, A. Colin, 1974. 482 p.
- 36 Musset P., de. *Biographie de Alfred de Musset: sa vie et ses œuvres*. Paris, Éd. A. Lemerre, 1877. 365 p.
- 37 Plessix Gray F., de. *Madame de Staël*. New York, Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 38 Ponzetto V. *Musset ou La nostalgie libertine*. Genève, Droz, 2007. 401 p.
- 39 Poulet G. *La Pensée indéterminée*. T. I. *De la Renaissance au romantisme*. T. II. *Du Romantisme au XX siècle*. Paris, Plon, 1961.
- 40 Vircondelet A. *Une passion à Venise: Sand et Musset, la légende et la vérité*. Paris, Plon, 2004. 218 p.

УДК 316.7; 7.073; 792.073

ББК 85.330,009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, главный научный сотрудник, отдел культурной политики и экономики искусства, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Ключевые слова: цифровой театр, зрительская аудитория, онлайн-зрители, цифровое потребление искусства, событийное кино, домашние формы потребления искусства

Ушкарёв Александр Анатольевич

Цифровизация театра. Осмысление феномена



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-58-91

Для цит.: Ушкарёв А.А. Цифровизация театра. Осмысление феномена // Художественная культура. 2023. № 2. С. 58–91.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-58-91>.

For cit.: Ushkarev A.A. Digital Theater. Conceptualization the phenomenon. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 58–91.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-58-91>. (In Russian)

Ushkarev Alexander A.

D. Sc. (in Culture Studies), Chief Researcher, Department of Cultural Policy and Economics of Art, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Keywords: digital theatre, audience, online viewers, digital art consumption, online consumption, event cinema, home forms of art consumption

Ushkarev Alexander A.

Digital Theater. Conceptualization the Phenomenon

Аннотация. Обзор основных тенденций осмысления цифровых форм существования театра выполнен по научным публикациям последних лет в странах Европы и США. Он демонстрирует широту предметного поля и авторских подходов, разнообразие теоретических концепций и методов изучения цифровых ипостасей театральной жизни. Сегодня в социальных науках нет непреложных истин и табу, а трактовки эмпирических фактов часто носят полемический характер в зависимости от убеждений автора и его отношения к социальной справедливости и неравенству — социальному, расовому, гендерному — или другим проблемам общества. Но несмотря на разногласия, большинство исследователей все же сходятся в том, что сегодня чрезвычайно важно осмысление тех вызовов, которые несет в последние годы бурное развитие цифровых форм театрального предложения. Здесь все обретает новое звучание: от экзистенциальных вопросов адекватности существования исполнительского искусства в цифровой среде, влияния этой среды на рыночные перспективы театра и его отношения с публикой до практических шагов по осмыслению и распространению опыта освоения цифрового пространства. Большинство ученых считает противопоставление живых и цифровых форм театра непродуктивным. А анализ фактов показывает, что цифровизация не означает ни гибели, ни спасения театра: скорее, она представляет собой возможность использования быстро развивающихся технологий и зрительских ожиданий для расширения сферы распространения театрального искусства. Вслед за публикой научное сообщество принимает этот вид театра как один из элементов культурной жизни общества и постоянно развивающихся отношений театра со зрителем.

Abstract. An overview of the main trends in understanding the digital forms of theatre existence is made on the basis of scientific publications of recent years in Europe and the United States. It demonstrates the breadth of the subject field and author's approaches, and the diversity of theoretical concepts and methods of studying digital hypostases of theatrical life. There are no immutable truths or taboos in the social sciences today, and interpretations of empirical facts are often polemical, depending on the author's beliefs and attitude to social justice and inequality — social, racial, gender — or other problems of society. Nevertheless, despite disagreements, most researchers agree that it is extremely important today to reflect on the challenges posed in recent years by the rapid development of digital forms of theatrical offerings. Here everything acquires a new sounding: from existential questions of the adequacy of the existence of performing art in the digital environment, the impact of this environment on the market prospects of theatre and its relationship with the audience, to practical steps to comprehend and disseminate the experience of mastering the digital space. Most scientists consider the opposition of live and digital forms of theatre to be unproductive. Analysis of the evidence shows that digitalization is neither the death nor the salvation of theatre: rather, it represents an opportunity to use rapidly evolving technology and audience expectations to expand the reach of theatre. Following the public, the academic community accepts this type of theatre as an element of the cultural life of society and the ever-evolving relationship between theatre and the audience.

Феномен

Начало XXI века было отмечено беспрецедентными изменениями в отношениях театрального искусства и его аудитории, когда наряду с традиционными формами живого исполнения появились и были легитимированы альтернативные формы бытования театра в цифровом измерении — в кинотеатрах и онлайн — как трансляции в режиме реального времени, так и по запросу, в записи.

Инициатором миграции исполнительского искусства в цифровой формат выступил отнюдь не драматический театр, лидерами стали коммерческие музыкальные программы и опера [28; 33; 38]. В 2003 году известный британский рок-музыкант Дэвид Боуи, первопроходец во многих художественных и коммерческих начинаниях, представил свой альбом «Реальность». Живое выступление музыканта в лондонской студии Riverside смогли посмотреть по спутниковой связи 50 тысяч поклонников в 88 кинотеатрах в 22 европейских городах [18, p. 9].

Успех этого мероприятия, организованного нью-йоркской компанией BY Experience, вдохновил Метрополитен-опера на разработку в 2006 году серии прямых трансляций в HD-кинотеатрах («Live in HD») в сотрудничестве с тем же дистрибьютором. Названные «event cinema» (событийное кино), трансляции живых выступлений в кинотеатрах и на открытых пространствах (включая площадь Линкольн-центра и Таймс-сквер) оказались переломным моментом, породившим категорию live-to-digital (от живого к цифровому), которая подразумевает прямую трансляцию живых культурных программ или событий в цифровом формате. В течение двух лет и другие оперные компании последовали примеру Метрополитен-опера, в том числе — Глайндборнская опера в Великобритании, которая в 2008 году показала свои постановки опер «Джулио Чезаре», «Тристан и Изольда» и *Così fan tutte* в кинотеатрах Odeon. А в 2009 году Николас Хайтнер, тогдашний художественный руководитель британского Национального театра, запустил проект по трансляции спектаклей National Theatre Live [27]. Все вместе это ознаменовало начало эры цифрового исполнительского искусства.

С тех пор рынок событийного кино значительно расширился, и сейчас в него вовлечены крупные организации искусства практиче-

ски всех развитых стран. Производство и распространение программ цифровых трансляций предполагают развитие соответствующей инфраструктуры и включают онлайн-дистрибьюторов и платформы, комиссионеров и отраслевые организации, что делает экологию этого рынка довольно сложной. За последние годы с ростом событийного кино как альтернативного канала поставки театрального контента в публичную сферу вошло множество новых терминов. Такие термины, как «событие», «живой» и «альтернативный контент», используются для обозначения разнообразия стратегий кинопроката и кинопоказа, охватывающего прямые трансляции культурных событий (театр, опера, музыка и даже спорт) в кинозалы, воспроизведение предварительно записанных живых мероприятий, а также иммерсивные показы. С растущим признанием жанра и расширением возможностей передачи контента рынок событийного кино к 2019 году достиг годового дохода в \$1 млрд по всему миру, а лидерами рынка цифровых трансляций театральных представлений являются Великобритания и Ирландия (£60–80 млн) [17; 20].

Хотя движение театра от живого к цифровому обозначилось, как мы видим, уже с начала XXI века, во второе его десятилетие оно значительно ускорилось, а в связи с пандемийными ограничениями приобрело, можно сказать, экзистенциальное значение для театральных организаций. Заметим, цифровой театр не предлагает новый вид театрального искусства, но когда цифровые формы театральных представлений стали распространяться по всему миру, начались активные дебаты. Многие утверждали, что идентичность театра неотъемлемо принадлежит живому, личному взаимодействию между публикой и актерами в общем пространстве. Основной довод состоит в том, что нельзя зафиксировать в цифре то, что не фиксируемо в принципе, а значит, цифровой театр — это уже «не то». Впрочем, что ни говори, а искусство в цифровом пространстве — это уже данность, которая представляет собой сочетание событийных кинотрансляций, потокового видео и онлайн-загрузки, а также телевизионного вещания для всего спектра искусств и культурных форм.

Между тем быстрота вторжения исполнительского искусства в цифровое пространство вдруг ясно показала, что мы еще довольно мало знаем о феномене цифровизации живого исполнения и его онлайн-бытовании. Осмысления требует не только сам феномен, но

и его последствия, среди которых едва ли не самым главным является то влияние, которое оказывают онлайн- и кинотрансляции театральных спектаклей как на само искусство театра, так и на посещаемость живых представлений. В последние годы поиски достоверных свидетельств этого влияния стали одним из главных направлений эмпирического изучения социального функционирования театра.

Цифровой против живого

Вопрос соотношения живого и цифрового театра систематически исследуется в науке. Обзор исследований по этой теме начнем с публикаций британского исследователя Хасана Бахши: одна из них была написана в соавторстве с известным экономистом Дэвидом Тросби, а другая — с Эндрю Уитби. Эти публикации представляют результаты серьезных исследований репрезентативных эмпирических данных с использованием современных научных методов и вполне заслуживают доверия.

В первом исследовании, проведенном при участии британского Национального фонда науки, технологий и искусства (NESTA), на основе 2500 онлайн-опросов в рамках двух пилотных проектов по трансляции спектаклей Национального театра Великобритании (National Theatre Live), Бахши и Тросби (Hasan Bakhshi, David Throsby, 2010) сравнивали зрителей кинотрансляций театральных спектаклей и традиционных посетителей театров. Сопоставлялись не только социально-демографические данные, но и мотивы зрителей, их ожидания и впечатления от спектаклей. Исследование подтвердило демократическую, всеохватывающую роль, которой обладают цифровые технологии в поиске и потреблении художественного контента. Главным стал вывод, что театральные представления и их кинотрансляции мало конкурируют между собой и очевидно будут «функционировать параллельно», ориентируясь в некоторых случаях на разную аудиторию [5].

Интересно, что несмотря на более низкие ожидания, зрители спектаклей в кинотеатре отметили более высокий уровень эмоциональной вовлеченности в постановку, чем те, кто смотрел те же спектакли в Национальном театре. С утверждением, что они были «полностью поглощены», согласились 60,6% зрителей кинотеатров

и лишь 38% посетителей театра. Вывод о том, что эмоциональная вовлеченность аудитории оказывается значительно выше при просмотре качественных записей, сделанных специально для показа на большом экране, по сравнению с живыми спектаклями, подтверждают не только ученые [19], но и практики [3; 37]. А вот показы театральных событий в прямом эфире, несмотря на реальность времени, получают самые низкие зрительские оценки.

Одним из первых Х. Бахши привел доказательства и того, что цифровые формы театра оказываются более демократичными: к ним приобщаются значительно более широкие слои населения с низким уровнем доходов. Так, если доля небогатых зрителей в театрах составляет 15,8%, то в аудитории театральных спектаклей в кино таких людей значительно больше — 24,5%. При этом практически все исследователи [9; 18; 22] основным мотивом обращения зрителей к цифровым формам театрального контента называют их более высокую доступность по сравнению с живыми посещениями театров — как физическую, так и ценовую.

С другой стороны, потребление цифровых форм театра, полагают авторы, может стать триггером приобщения к живому искусству небогатых слоев населения: члены этой обычно недопредставленной в публике искусства группы заявили, что, познакомившись с театром в кино, они теперь с большей вероятностью посетят театральное представление. Впрочем, не будем идеалистами: декларация сиюминутного намерения — это еще далеко не факт. Неслучайно специалисты впоследствии констатировали: «надежды на то, что показ опер в кинотеатрах отправит зрителей в оперные театры, чтобы увидеть живое представление, не оправдались» [22; 42].

По итогам исследования авторы заключают, что первостепенное значение для театра имеет сотрудничество с кинотеатрами: они помогают в продвижении цифрового вещания благодаря наличию собственной устоявшейся аудитории. Многие организации искусства, финансируемые государством, могут внедрять эти инновации постепенно и безо всякого риска в силу их финансовой безопасности. Как ключевой фактор, способствующий успешному продвижению и кассовому успеху театра в виртуальном пространстве, был подтвержден брендинг. Об этом же говорят и выводы других авторов: практически обязательным условием для выхода на рынок цифрового искусства

является известный бренд, наличие звезд и соответствующего опыта [39, р. 5–6].

В работе Хасана Бахши и Эндрю Уитби (Hasan Bakhshi, Andrew Whitby, 2014) [7] используется новая обширная база данных, состоящая из 44 миллионов билетных транзакций по 54 сценическим площадкам на территории Англии, с целью оценки влияния прямых трансляций на посещаемость и кассовые сборы в местных театрах. Исследование, которое охватывает период с начала 2009 года, когда была запущена упомянутая программа National Theatre Live, до конца 2013 года, выявило довольно неожиданные факты.

Трансляции спектаклей Национального театра в прямом эфире, как оказалось, повысили посещаемость местных театров в районах, более других охваченных этими программами прямого вещания. При этом не было обнаружено никаких признаков каннибализации⁽¹⁾ в широком спектре английских театров после введения в 2009 году программы National Theatre Live. Неожиданно сильный эффект прямой трансляции даже нетеатральных мероприятий на посещаемость театров заслуживает дальнейшего изучения: возможно, он отражает относительно близкую субституциональность театральных и нетеатральных событий в анализируемой выборке; либо этот эффект является свидетельством наличия другой, пока неизвестной причины.

Вывод Бахши и Уитби о неконкурентности кинотеатральных трансляций и живого театра косвенно подтверждает также исследование Британского театрального консорциума 2016 года [8]. Оценив состояние театрального производства и посещаемости театров Великобритании в 2014 году, авторы пришли к выводу, что театральная сфера художественно и финансово процветает, косвенно указывая на то, что живые трансляции в событийных кинотеатрах не оказывают негативного влияния на посещаемость театров.

(1) Некоторые представители профессионального сообщества высказывают опасения, что живой театр в пространстве цифрового искусства может столкнуться с каннибализацией (или поеданием) своей аудитории онлайн-театрами и событийными кинотеатрами.

Привлекательность цифры

Доступность, неконкурентность, вовлеченность... Чем еще привлекают публику проекты, продвигающие цифровые версии произведений сценического искусства? На понимание зрительского опыта и причин привлекательности прямых кинотрансляций был направлен проект, руководимый Карен Уайз и финансируемый организацией Creative Works (K. Wise, 2014). Исследуя с помощью двух фокус-групп и опроса 234 зрителей, посетивших кинотрансляции представлений Английской гастрольной оперы в октябре и декабре 2013 года в 13 кинотеатрах, девять из которых находятся в Лондоне, автор попыталась осмыслить опыт цифрового потребления, а также оценить, какие уроки можно извлечь из этого опыта для оперных компаний [42].

Вполне ожидаемо любители оперы заявили, что они высоко ценят возможность увидеть в кинотеатре постановки, которые территориально и финансово недоступны, наслаждаясь при этом чувством соучастия и совместного опыта, схожим с театральными мероприятиями. Определяя возрастной профиль посетителей «оперы в кино», автор отмечает, что они даже немного старше тех, кто обычно посещает театры: 81% зрителей оперы в кинотеатрах оказались старше 60 лет.

Карен Уайз формулирует спектр восприятия респондентами кинооперы в контексте ее отношений с живым театром [42, р. 10–11]:

- 1) ничто не сравнится с живой оперой, и театральное представление в кино может быть только на втором месте;
- 2) кино — хорошая альтернатива живому театру для тех, кто не может позволить себе или не может попасть в оперный театр;
- 3) киноопера — это новая форма искусства, самостоятельный жанр. Она предлагает нечто другое, но столь же ценное или даже лучше;
- 4) потенциал кинооперы в том, чтобы быть полезной для новичков, преодолевать стереотипность восприятия оперы и барьеры для живого посещения.

Вместе с тем — и это важно! — исследование показало, что утверждения о том, что кино может привлечь новую аудиторию в оперные театры, сильно преувеличены. «Посещение кинотрансляции, — пишет К. Уайз, — скорее вдохновит на дальнейшее посещение кинотеатра, чем побудит людей обратиться к посещению театра.

В соответствии с этим, значительное меньшинство (25,1%) участников опроса, которые не посещали театральные представления в течение последних двух лет, сообщили, что чувствуют себя еще менее мотивированными (18,8% из них — „гораздо меньше“) на посещение театральные представлений в будущем, и только 12,5% чувствуют себя мотивированными» [42, р. 20]. И это при том, что большинство посетителей кинотеатра уже являлись актуальными зрителями оперы и выбирали видеозапись, а не живое представление, из соображений стоимости, доступности и комфорта. Этот результат опровергает оптимистическую гипотезу о том, что потребление цифровых форм театра может способствовать приобщению к живому искусству [5].

К. Уайз объясняет это тем, что многие респонденты не отождествляют посещения театра и кинотеатральные трансляции опер, считая их другим, особым видом искусства. В отличие от того, что зритель видит в театре, крупные планы съемки «позволяют зрителям видеть мимику певцов и детали, которые обычно не видны; респонденты упоминали, что смогли лучше оценить актерскую игру. Крупные планы ассоциировались у некоторых из них с чувством непосредственности и „реальности“. Это намного лучше, чем места в первом ряду зрительного зала в Metropolitan, Royal Opera House или English National Opera. <...> Негативные отзывы о крупных планах включали ощущение, что они слишком близки, нелестны для певцов и слишком часты в ущерб всей сцене или общему действию» [42, р. 14].

Статистический анализ, проведенный в рамках этого исследования, показал также, что восприятие людьми важности соотношения цены и качества, доступности, места и времени напрямую связано с уровнем посещаемости театра: чем большее значение зрители придают перечисленным параметрам, тем реже они посещают живой театр. Этот вывод безусловно снижает оптимизм в отношении неконкурентности кинотрансляций и живого театра [7].

Последствия цифровизации театра

Стремление к дальнейшему осмыслению последствий цифровизации театра и ее перспектив послужило основанием для того, чтобы три ведущие институции британского театрального сообщества —

Совет по искусству Англии⁽²⁾, Общество лондонских театров (SOLT)⁽³⁾ и Британский театр⁽⁴⁾ в 2016 году поручили компании AEA Consulting изучить основные проблемы и перспективы, связанные с цифровизацией театра. Авторы проекта задали ряд вопросов представителям театрального сообщества и зрителям. Цель проекта — заполнить пробелы, обнаруженные в недавних исследованиях по следующим направлениям: мотивация аудитории; опыт использования цифровых форм театра; характер предложения поставщиков; барьеры для участия и входа на рынок; влияние на гастрольную деятельность. Исследование также рассматривает влияние цифровизации на природу самого искусства и то, что может ждать нас в будущем.

В предисловии к отчету Дэвид Тросби (David Throsby, 2016) указывает, что исследование дает информацию и выводы, относящиеся к различным видам искусства вне границ и национальных юрисдикций. «В проекте применялись тщательно контролируемые методы исследования для получения широкого спектра объективных и воспроизводимых данных, которые характеризуют основные компоненты цепочки поставок для оцифрованного театрального продукта. Выводы, сделанные на основании результатов исследования, указывают как на возможности, так и на проблемы в театральном секторе по мере дальнейшего развития цифровой среды» [39, р. 5].

Далее мы приводим вкратце основные выводы представленного исследования, а также его рекомендации, которые могут иметь значение и для отечественной театральной практики [18, р. 10–15].

1. Онлайн-просмотры минимально влияют на посещаемость. Ответы на вопросы анкеты показали, что для зрителей, воспринимающих

- (2) Arts Council England (ACE). Организация поддерживает деятельность в области искусства, музеев и библиотек — от театра до цифрового искусства, от чтения до танцев, от музыки до литературы, от ремесел до коллекционирования.
- (3) Society of London Theatre (SOLT) — организация, которая работает вместе со своими членами и от их имени для поддержки театра и исполнительских искусств. Предоставляет ряд услуг как для оказания помощи членам, так и для продвижения театрального искусства среди как можно более широкой аудитории.
- (4) UK Theatre — ведущая британская организация деятелей театрального и исполнительского искусства. Содействует совершенствованию, профессиональному развитию и увеличению аудитории во всем секторе. Поддерживает организации и отдельных людей в исполнительском искусстве на любом этапе их карьеры посредством ряда тренингов, мероприятий и других профессиональных услуг.

театр в цифровом формате, вероятность посещения живого театра не уменьшилась и не увеличилась. При этом авторы утверждают, что те, кто интересуется потоковым вещанием, несколько чаще посещают живые культурные представления, чем среднестатистический зритель: 37% из них говорят, что за последний год они посещали спектакли дюжину раз и более, по сравнению с 24% респондентов в целом.

К сожалению, отмеченная корреляция не дает представления о том, является ли высокая театральная активность следствием или, наоборот, причиной активности в потреблении театра онлайн. Делать подобные выводы на основе неverified самооценок респондентов рискованно. Предвижу возражения, вроде того, что Вилмар Саутер (Willmar Sauter, 2000) высказал в книге «Театральное событие», обсуждая свой собственный опыт исследования аудитории: «Примите как данность, что высказывания респондента соответствуют реальным мнениям говорящего. <...> Это одновременно эмпирическая и эпистемологическая проблема, которую мы решили, просто предположив, что люди имеют в виду то, что они говорят» [36, р. 177]. Конечно, слушать и уважать респондентов надо, но нельзя перекладывать на них ответственность за достоверность выводов исследователя. Кроме того, мнения и реальные факты — это далеко не одно и то же.

2. *Уровень гастрольной деятельности остается стабильным, но некоторые организации испытывают проблемы.* Большинство театральных организаций не сообщают о сокращении их гастрольных программ за последние годы: 43% сообщили об отсутствии изменений, 38% сообщили о росте гастрольной активности и 19% опрошенных театров столкнулись с сокращением количества гастролей. Театры хотят давать спектакли как онлайн, так и вживую, причем большинство из них планирует сохранить или увеличить текущее количество живых представлений. Но все же некоторые театры (6 из 131 опрошенных) указали на онлайн-практику как на причину, по которой компания не участвует в гастрольной программе.

3. *Онлайн-зрители моложе и разнообразнее, чем зрители живых театров и событийных кинотеатров.* Вполне ожидаемо, что молодые респонденты чаще, чем пожилые, смотрят спектакли онлайн вместо личного посещения театра или событийного кинотеатра. Так, потоковое вещание смотрели 71% респондентов в возрасте от 16

до 24 лет; 55% респондентов в возрасте от 25 до 44 лет и менее 30% респондентов в возрасте 45 лет и старше.

Онлайн-зрители также более разнообразны: небелые британцы пользуются потоковым вещанием почти вдвое чаще, чем белые (68% и 37% соответственно). Этот факт коррелирует с выводами Исследовательского совета по искусству и гуманитарным наукам за 2016 год «Культурная ценность», авторы которого утверждают, что культурная практика и потребление черных, азиатов и представителей этнических меньшинств особенно маргинализированы [10].

4. *Онлайн-просмотры свойственны респондентам с низким доходом, в то время как в отношении событийных кинотеатров наблюдается обратная ситуация.* Среди зрителей с годовым доходом от £100 000 и выше 94% посетили событийный кинотеатр и 32% смотрели театр онлайн. На противоположном конце шкалы доходов, среди тех, чей годовой доход составляет менее £ 20 000, 80% посещали ивент-кинотеатры и 49% использовали потоковое вещание. В свою очередь, как показало исследование Бахши и Тросби (Hasan Bakhshi, David Throsby, 2010), по сравнению с посещениями театра посещения ивент-кинотеатров ассоциируется с более низким доходом семьи [6].

5. *Зрители, создатели и поставщики театрального контента считают, что цифровой театр не является заменой живому театру; они считают, что это значительный и особый опыт.* Зрители в целом удовлетворены своим цифровым опытом. Подавляющее большинство (90% участников кинопросмотров и 70% зрителей онлайн-трансляций) говорят, что их впечатления соответствуют ожиданиям. Они рекомендовали бы этот опыт другим (83% и 74% соответственно). Однако большинство респондентов не согласилось с утверждением: «Спектакль в цифровом формате более увлекателен, чем живое присутствие». На самом деле 54% зрителей событийного кинотеатра и 36% тех, кто смотрел потоковое вещание дома, заявили, что они предпочитают посещать театр вживую.

Вместе с тем интервью и беседы в фокус-группах показали, что понимание того, как аудитория вовлекается и воспринимает новые формы искусства в цифровом формате, особенно в домашних условиях, находится в зачаточном состоянии. Другая проблема состоит в том, как театры могут использовать цифровые технологии для создания

принципиально нового художественного контента, а не просто как инструмент для оцифровки и распространения живых постановок.

6. *Потребителей привлекает не эстетика цифрового театра, а его экономичность и удобство.* На вопрос, почему они посещают событийный кинотеатр, респонденты обычно отвечают, что они делают это, потому что это занимает меньше времени (64%) и стоит дешевле (33%), чем посещение театра. Мотивы для онлайн-стриминга включают: возможность получить доступ к постановкам в то время, когда живое представление недоступно (48% респондентов); отсутствие расходов, связанных с поездкой в театр (38%); более низкую стоимость доступа (33%) и экономию времени (31%). Многие респонденты также отмечают, что они обратились к цифровому опыту, потому что билеты на живое выступление были распроданы (38% аудитории событийного кинотеатра; 31% аудитории потокового вещания).

Большинство организаций, принявших участие в опросе со стороны предложения, полагает, что для аудитории важна «живость» представления (т.е. режим реального времени). Но зрители так не считают, по их мнению, «живость» не стимулирует их спрос на «цифру» и не влияет на качество зрительского опыта. Только 17% опрошенных посетителей ивент-кинотеатров отметили, что «живость» является очень важной; 33% сказали, что она в некоторой степени важна. Те, кто смотрит спектакли онлайн, еще реже говорят, что «живость» имеет значение: 20% назвали ее в некоторой степени важной и только 9% — очень важной.

7. *Потребление событийного кино сдерживается отсутствием доступа и/или интереса, в то время как барьерами для онлайн-вещания являются низкая осведомленность о доступном контенте и технические проблемы.* Одними из самых распространенных препятствий для просмотра событийного кино среди зрителей, опрошенных в рамках исследования, являются неудобное время (38%) и недостаток мест для просмотра (14%). Живущие в сельской местности особенно чувствительны к этому, они утверждают, что повышение доступности повысило бы вероятность их посещения событийного кинотеатра в будущем (50%). Однако главным фактором, мешающим зрителям посетить сеанс в ивент-кинотеатре, было заявлено предпочтение живого театра (54%); а 10% респондентов заявили, что вообще не интересуются событийным кино.

От онлайн-просмотров многих оттолкнуло отсутствие понимания того, какой контент имеется в наличии (43%) и как к нему можно получить доступ (34%). Кроме того, многие респонденты, особенно из сельской местности, периодически сталкиваются с проблемами во время просмотра из-за плохого интернет-соединения (15%).

8. *Экономика редко стимулирует, но часто сдерживает переход от живого театра к цифровому.* Получение новых доходов было наименее распространенным мотивом среди театров, решивших обратиться к цифровой сфере (22% респондентов сказали, что это очень сильно мотивирует, 11% — довольно сильно). При этом стоимость чаще всего называли барьером для перехода на цифровые технологии те, кто еще не вышел на этот рынок (66% респондентов). Большинство организаций, которые уже работают на цифровом театральном рынке, не уверены, что их усилия способствовали или будут когда-нибудь способствовать финансовой стабильности их организаций (64%).

Действительно, организации искусства расширяют свою деятельность в цифровом пространстве далеко не в первую очередь ради прибыли, особенно в пандемийной ситуации ограниченной доступности живых посещений для зрителей. Но большинство организаций исполнительского искусства пользуются внешней поддержкой для производства цифрового контента. Уровень этой поддержки сильно варьируется, но театры спокойно относятся к финансовым и творческим рискам, которые несет работа онлайн [17, р. 7].

9. *Снятие барьеров для входа на цифровой рынок может способствовать более широкому участию театров.* Некоторые участники опросов и фокус-групп считают, что барьеры для входа на цифровой рынок остаются слишком высокими для большинства театров. Другие утверждают, что у малых и средних театральных организаций все еще есть возможность производить и представлять постановки для распространения на известных кино- и онлайн-платформах, несмотря на то, что обязательным условием для этого считается известный бренд, наличие звезд и опыта. Из тех, кто еще не начал работу в цифровом формате, 40% назвали причиной отсутствие понимания того, как выйти на этот рынок.

Приведенное исследование показало, что для большинства театров параллельная работа «в цифре» не меняет уровень посещаемости. Более того, многие театры испытали положительные эффекты

от дистанционной работы: новую аудиторию, которая теперь может получить доступ к театральному контенту; более широкий спектр предлагаемых постановок; «эффект ореола» — повышенный интерес к их живому репертуару; наконец, новые партнерские отношения и укрепление бренда.

В то же время некоторые организации (8%) утверждают, что цифровизация негативно повлияла на количество их живых выступлений и мест проведения мероприятий. Некоторые театры (8,6%) считают, что цифровизация негативно сказалась и на посещаемости. Малые организации (с бюджетом менее £200 000) реже, чем крупные (с бюджетом £ 1 млн и выше), говорят, что рынок спектаклей в цифровом формате положительно повлиял на их деятельность (30% против 50%, соответственно). Это значит, что цифровой опыт оказывается более доступным и полезным для «крепких» театров с солидным бюджетом.

Позитивные и негативные последствия роста цифрового подсектора культуры характеризует также представленный Фионой Так и Митрой Абрамс (Fiona Tuck, Mitra Abrahams, 2015) анализ текущего ландшафта событийного кино в Англии [40]. Британские исследователи не обнаружили доказательств того, что зрители театров и традиционного кино переходят в стан зрителей событийных кинотеатров; при этом отмечен рост аппетита к большему количеству показов театральных спектаклей в кинотеатрах, но не к живому театру. Для событийного кино отчет рисует в целом позитивное будущее и дает надежду на то, что оно будет диверсифицировано и внесет значительный вклад в мировой кинопрокат. Таким образом отмечается наличие положительных экстерналий от новых форм кинопоказов, но в основном для киноотрасли; при этом театр — объект нашего интереса — так и остается «при своих».

По результатам обзора основных тенденций и последствий цифровизации театра можно сделать вывод, что несмотря на множество вызовов, которое несет бурное развитие цифровых форм, все же неверно противопоставлять живой и цифровой театр. Важнее сосредоточиться на том, что надо сделать, чтобы культурная жизнь оставалась энергичной, востребованной и актуальной. Цифровизация для театра — не погибель и не панацея: скорее, она представляет собой одно из средств использования развивающихся технологий и зрительских ожиданий для расширения сферы распространения театрального искусства.

Запись по-прежнему не может заменить живое исполнение, которое остается основой уникальной привлекательности театра. Но никто и не пытается это сделать. Вместо этого современные технологии предлагают средство, с помощью которого определенные спектакли могут быть доступны более широкой публике, особенно молодежи и наименее социально защищенным группам населения. Цифровой театр должен занять — и уже занял — свое место в культурной жизни как один из элементов постоянно развивающихся отношений театра с публикой.

Домашнее потребление искусства

Этот вид культурного потребления включает в себя так называемый «стриминг» — просмотры через интернет в режиме реального времени, онлайн-загрузки театрального контента, просмотры произведений в разных формах записи и, наконец, трансляции культурных мероприятий по ТВ. Надо сказать, в научной литературе по социологии театра домашним формам потребления уделено значительно меньше внимания, чем другим каналам поставки театрального контента, например событийному кино. Это неслучайно: наиболее демократичные и доступные, практики домашнего потребления искусства являются в то же время и наиболее приватными, что затрудняет их эмпирический анализ. Кроме того, потребители онлайн-форм цифрового театра — интернет-пользователи и телезрители — все же являются аудиторией электронных СМИ и экранных искусств, а не театра, и объектом изучения соответствующих направлений науки. Тем не менее по зарубежным публикациям все же можно получить представление о преобладающих трактовках этого вида театрального потребления и выделить его основные особенности.

В отличие от живых посещений театров и даже событийных кинотеатров, которые требуют усилий, всегда сопряжены с теми или иными трудностями и ограничениями, практика домашнего потребления искусства оказывается наименее затратной во всех смыслах. А главное, она провоцирует принципиально иной характер зрительского поведения. В связи с физической и ценовой доступностью для нее характерно как существенно большее разнообразие вкусов и потребляемых репертуаров, так и готовность нарушать прежде незыблемые

границы между иерархически ранжированными объектами или жанрами искусства [21, р. 1]. При этом в характеристике дистанционного потребления искусства определяющим становится увеличение объема, интенсивности и разнообразия, не сводимое к банальной эклектике.

Подобная эволюция художественного потребления — от статусной демонстрации принадлежности к культурным элитам (в том числе через приобщение к «высокому» или «серьезному» искусству) к потреблению продуктов самого разного уровня, или даже к «культурной всеядности» [31; 32] — отмечается в связи с распространением массовых форм потребления искусства уже с конца XX века. Согласно теории «культурной всеядности», культурная элита больше не соответствует традиционному стереотипу элитарного сноба, скорее наоборот, она демонстрирует «открытость к восприятию всего» [32, р. 904], обладает широкими вкусами, охватывающими как элитарные, так и популярные культурные формы.

В настоящее время тезис о «всеядности», как утверждают Роберт де Врис и Аарон Ривз (Robert De Vries, Aaron Reeves, 2020), придя на смену традиционным теориям культурного потребления «элит» и «масс» (Бурдые), стал доминирующей академической теорией социального формирования вкуса. Впрочем, и эта теория нередко подвергается критике. «Против множества количественных исследований, поддерживающих картину „перевернутой пирамиды“ Петерсона в культурном потреблении, выступает меньшая группа качественных и количественных исследований, которые продолжают находить доказательства снобистской исключительности элиты» [12, р. 2]. Такие доказательства были найдены и в России, где в ходе проверки на данных регионального уровня гипотезы о музыкальной «всеядности» Ю. Папушина (I. O. Papushina, 2021) «вместо паттерна „всеядности“ обнаружила выделенные П. Бурдые дихотомии предпочтений: „классическая vs поп-музыка“ и „ностальгический vs современный“ вкус» [30, р. 363].

Хотя сомнительно, что «всеядность» отражает новую культурную эстетику, Пол Уиддоп и Адриан Легина (Paul Widdop, Adrián Leguina, 2015) утверждают, что «всеядность» отражает наличие и расширение доступа к различным культурным формам, обеспечиваемым сетями и социальным капиталом [41, р. 61]. Потребление искусства в значительной степени является социальным актом, и похоже, что сегодня

социальные сети играют гораздо более значимую роль в культурном поведении, чем это предполагают современные теории. Развитие интернет-технологий и их ассимиляция в культурные практики способствуют тому, что социальные сети становятся источником социального капитала и опосредующим фактором в формировании и социализации культурных предпочтений и моделей потребления [41, р. 49]. От сетей, в которые включен индивид, а также от его положения в социальной структуре этих сетей зависит уровень его интереса к искусству и предпочтение конкретных жанров. В конечном итоге роль социальных сетей в культурном потреблении определяется тем, что типы связей в сети становятся более значимым и убедительным объяснением характера культурного потребления и концепта «всеядности», чем привычные социально-демографические характеристики (такие как класс, пол, образование). Впрочем, выбор конкретных типов сетей и то, как люди общаются, по сути и определяет их принадлежность к группам или латентным классам [41, р. 57].

Практика онлайн-потребления искусства создает все условия и предпосылки для дополнения феномена «всеядности» концептом «ненасытности» — своего рода мерой темпа и характера культурного потребления. При этом ненасытное культурное потребление, по мнению Талли Кац-Герро и Ориела Саливана (T. Katz-Gerro, O. Sullivan, 2010), выступает как новый маркер социальных границ и признак социальной исключительности [23]. Впоследствии эти авторы подтвердили, что культурная ненасытность по-прежнему является иллюстрацией культурного неравенства, очерченного полом и классом [24]. Это объясняет, на наш взгляд, почему онлайн-зрители театральных спектаклей, демонстрируя существенно большее разнообразие вкусов и аномальную по меркам обычных посетителей театра потребительскую активность (а по сути — «культурную всеядность» и «ненасытность»), стремятся выглядеть и на первый взгляд действительно выглядят как «новая элита» — активные и весьма продвинутые зрители [2, с. 121].

Самооценка культурного потребления онлайн-зрителей порой вводит в заблуждение и заставляет некоторых исследователей утверждать, что практика домашнего интернет-потребления способствует повышению частоты живых контактов с искусством [18]. Эмпирические исследования онлайн-зрителей театра, проводимые Государственным институтом искусствознания, также фиксировали

заявляемую ими повышенную культурную активность, в том числе в живом формате. Однако верификация ответов с использованием косвенных индикаторов показала, что респонденты склонны завышать показатели собственной культурной активности, и безоговорочно доверять таким самооценкам нельзя [1, с. 39–40].

Этот вывод подтверждается и другими результатами. «Недавнее исследование, проведенное компанией JCA Arts Marketing⁽⁵⁾, показало, что 43% представителей цифровой аудитории, участвовавших в опросе, никогда не посещали лично спектакли в театре, представление которого они видели в интернете» [9]. Примерно то же показал и общенациональный опрос работников культурных организаций США и их аудитории, проведенный компанией Culture Track в апреле — мае 2020 года. Оказалось, что большинство из тех, кто участвовал в цифровом мероприятии, взаимодействовал с соответствующей организацией культуры впервые; при этом 55% респондентов никогда физически не посещали театр, цифровой контент которого они потребляли онлайн [11, р. 19].

Большинство исследователей утверждают, что цифровые формы театра не конкурируют с живыми, что цифровой театр не становится каннибалом и не пожирает аудиторию живого, а зрительская активность в цифровой среде практически не влияет на посещаемость театров. Это значит, что каждая из форм театра в достаточной мере обладает собственной аудиторией. Цифровой театр, как мы видим, апеллирует не столько к актуальной театральной публике, сколько формирует собственную зрительскую аудиторию — отчасти из слоев, прежде не приобщенных к искусству, но больше за счет привлечения аудитории экранных искусств и развлечений — кино, телевидения, интернета. «Публика в театре совсем не та, что на трансляциях. Одна — театральный зритель, другая — цифровая театральный зритель, — подводит итог британский театральный критик Гарет Робертс (Gareth Roberts, 2018). — А значит, — делает вывод он, — отношения между живым выступлением и его цифровым эквивалентом должны быть

(5) JCA Arts Marketing — ведущая консалтинговая компания в области технологий для некоммерческих организаций в Северной Америке.

разделены на отношения между театральным и кинематографическим опытом» [35].

Приведенные результаты свидетельствуют о фактическом расщеплении культурной жизни и театральной аудитории на два относительно самостоятельных пласта. Этот факт имеет множество серьезных следствий — от констатации легитимности двух принципиально разных ипостасей эстетического и технического существования театра до признания кардинальных культурных и поведенческих различий в соответствующих видах его аудитории. Из этого следует, что онлайн-публику нельзя отождествлять с публикой живого театра, объясняя ее культурное и потребительское поведение тенденциями и закономерностями поведения привычных посетителей учреждений искусства. Глубину пропасти еще предстоит уточнить, но уже сейчас о ней говорят факты, в том числе некоторые данные о воспроизводстве аудитории живого театра.

Воспроизводство аудитории театра

Цифровой зрительский опыт, как убеждают многие исследования, не может однозначно считаться фактором приобщения к искусству театра. Примечательно, что в этом убежден даже генеральный директор Английской гастрольной оперы Джеймс Конвей: представление о том, что кинотеатр формирует для оперы новую аудиторию, является «принятием желаемого за действительное» [29]. На самом деле, как можно предположить по целому ряду исследований, цифровой театр, будучи для зрителей способом получить доступ к театральному искусству, никогда не станет основным инструментом привлечения аудитории для театральных компаний. Но этот опыт, в некотором смысле, бывает даже лучше, чем реальная вещь.

В связи с этим значительно обостряется и вопрос о воспроизводстве аудитории театра за счет вовлечения в театральный мир молодых поколений. Вопрос это непростой, если учесть присущую современной молодежи привязанность к цифровому миру и то, как молодежная аудитория сегодня воспринимает театр.

Изучению этой проблемы канадец Джон Ричардсон (John M. Richardson, 2015) посвятил свое двухлетнее исследование, результаты которого были опубликованы в статье «Живой театр в эпоху

цифровых технологий: „цифровой габитус“ и молодежная аудитория живого театра» [34]. В попытке понять отношение современной молодежи к театру автор проследил, как студенты в возрасте 16–18 лет способны интерпретировать серию из четырех театральных пьес. Реакция старшеклассников фиксировалась с помощью анонимных онлайн-опросов и фокус-группы. Тем самым предстояло проверить гипотезу о цифровой культуре и развитии «цифрового габитуса» у многих подростков как существенном факторе их реакции на живой театр [34, p. 212].

Исследование показало, что студенты в целом с энтузиазмом воспринимают живой театр. Но поскольку он очень сильно отличается от цифровых медиа, к которым привыкла молодежь, они опасаются, что им будет скучно в театральных залах в силу короткого времени внимания, сформированного опытом общения с киберпространством. Театр, таким образом, рассматривается молодежной аудиторией лишь как отдых от кибернетического мира. Молодые люди ждут от театра осязаемой связи, повышенной эмоциональности отклика и снятия стресса. Автор считает, что несмотря на ограниченность полученных результатов вследствие малого размера выборки, исследование все же дает некоторые основания для оптимизма: молодежная аудитория представляет собой неосвоенный рынок, который может эмоционально и интеллектуально выиграть от приобщения к живому театру [34, p. 214–217].

Но если молодежь, принадлежащая к цифровой культуре, именно через цифровые формы трансляций получает возможность расширить свой опыт и узнать искусство театра, то что заставляет автора думать, что эта молодежь захочет приобщиться к театру вживую, а не выберет, согласно своему «цифровому габитусу», привычные цифровые формы общения с искусством? Если определяющим фактором культурного выбора молодежи XXI века становится преобладание развлекательного над просветительским, массового над элитарным, цифрового над живым, то «с какой стати темпераментный молодой человек постмодернистской эпохи вдруг пожелает провести вечер в зале ожидания Господа Бога?..» [26]. В музыкальной сфере эти процессы оформились раньше, но не ждет ли театр та же участь, что и концерты классической музыки?

Впрочем, проводимые во всем мире исследования цифровых форм искусства рисуют в основном позитивную картину, которая должна убедить нас, что внедрение цифровых технологий не означает череду потерь и разрушение театральных традиций. Оно может оказать весьма положительное стимулирующее влияние как на рыночные перспективы театра и отношения со зрителем, так и на его творческую составляющую. А потому на первый план выдвигаются вопросы внедрения цифровых технологий, анализ и закрепление положительного опыта театральных компаний на этом поприще.

Распространение опыта цифровизации

Первые опыты оцифровки театральных спектаклей были чистым экспериментом. Даже когда стало очевидно, что Метрополитен-опера, а потом и Национальный британский театр одержали победу в своих программах прямых кинотрансляций, оставалось большое количество вопросов о том, может ли живая театральная атмосфера быть успешно переданной в цифре. Ситуация обострялась возникновением проблем с точки зрения авторского права и доверительных отношений инициаторов проекта с артистами, агентами и профсоюзами. Все это убеждало энтузиастов в необходимости создать модель, которая давала бы технико-экономическое обоснование возможности охвата как можно большего числа потенциальных зрителей и при этом была бы финансово устойчивой в долгосрочной перспективе.

Естественно, поначалу в отрасли существовал большой скептицизм в отношении природы записанных выступлений. Успокаивало только то, что трансляции в кинотеатрах всегда рассматривались как альтернативный или даже побочный продукт, суррогат, который не претендует на то, чтобы заменить уникальный акт живого присутствия в театре. Тем не менее, как утверждают энтузиасты, «качественный опыт, пусть даже „второго класса“, способен значительно увеличить шансы людей увидеть постановки Национального театра, особенно за пределами Лондона» [13, p. 8].

С целью оценить внедрение, влияние и собственное понимание профессиональным сообществом важности цифровых технологий Ричард Эллис, Кэролайн Раштон и др. (Richard Ellis, Caroline Rushton, et al., 2015) в ходе трехлетнего исследования опросили сотрудников

900 организаций искусства и культуры по всей Англии [14]. В результате были выявлены основные тенденции на этом поприще, а также организационные, структурные и финансовые барьеры и проблемы. Исследование сопровождалось публикацией данных в интернете и серией из восьми информационных бюллетеней, в которых подробно рассматриваются различные аспекты этой темы.

Впрочем, в англоязычной литературе представлен не только анализ опыта цифровизации искусства, много делается и для его распространения. Созданы даже специальные руководства для театров по проведению грамотной оцифровки, например «Руководство по переносу театра на экран» [3], разработанное гастрольной кантри-труппой Miracle Theatre. Опираясь на тематические исследования, составители руководства попытались зафиксировать инновационную, но устойчивую бизнес-модель для производства и распространения театрального цифрового вещания среди сельских аудиторий. Руководство содержит значительное количество деталей, касающихся логистики и принятия творческих решений, стоящих за техническим производством цифровой версии спектакля. Оно оказалось весьма полезным для продюсеров и площадок, где осуществляется перенос театрального спектакля на экран.

Континентальная Европа тоже не остается в стороне. Начиная с 2016 года и по сей день театрами семи европейских стран под руководством Европейской театральной конвенции (ЕТС) осуществляется межотраслевой прикладной исследовательский проект «Европейская театральная лаборатория». Объединив артистов и театры из семи европейских стран с научно-исследовательскими институтами и исследователями в области технологий, науки, средств массовой информации и исполнительского искусства, проект направляет свои усилия на исследование и разработку цифровой стратегии для крупных театральных учреждений Европы, финансируемых государством, с целью предоставления населению более широкого доступа к искусству с помощью новых технологий [15].

В это трудно поверить, но организаторы проекта даже высказывают озабоченность в связи с отменой ковидного локдауна в странах Европы и возвращением людей к нормальной жизни. «Мы знаем, что ограниченные бюджеты и возвращение к „нормальным“ графикам производства ставят это цифровое исследование под угрозу» [16], —

сетуют авторы. И все же работа продолжается. Изучению подлежат ряд практических вопросов: как театральный сектор может использовать уроки, извлеченные во время пандемии, для продолжения цифрового художественного прогресса и развития аудитории? Какие цифровые стратегии у театров уже есть и чему театры Европы могут научиться друг у друга? Смогут ли они найти способ сформулировать свои коллективные потребности спонсорам и обеспечить необходимые ресурсы, чтобы оставаться открытыми для экспериментальных форматов цифрового театра?

Для проведения этого онлайн-исследования у театров, желающих принять в нем участие, запрашивается информация о бюджетах, штатном расписании, продажах билетов, долгосрочной стратегии и творческом самовыражении в период 2019–2022 годов. Изучение этой информации должно помочь исследователям сделать выводы, которые помогут ЕТС лоббировать интересы театров по всей Европе. Обещая «увлекательные выводы», организаторы называют три основные причины для участия европейских театров в этом исследовании:

- никогда еще не проводились исследования цифрового театра в таком крупном масштабе;
- возможность узнать от коллег по всей Европе, какие цифровые практики сработали (или не сработали!) для них;
- возможность донести до спонсоров и политиков важность цифрового театра.

Перспективы

Завершая тему цифрового театра, приведем фрагменты из публикации Хилари Найт (Hilary Knight, 2022) в рамках исследований АЕА Consulting, где сформулированы пять основных трендов, определяющих развитие сектора культуры в современную цифровую эпоху [25].

1. *Охват удаленной аудитории.* Это не новая идея для большинства секторов, но театр всегда уделял особое внимание личному присутствию публики. До 2020 года цифровая деятельность площадок была в основном сосредоточена на привлечении личных посетителей, а не на увеличении аудитории «в целом». Пандемия изменила ситуацию, и все зрители в одночасье стали удаленными. Теперь, когда здания вновь открылись и мы возвращаемся к тому, что кажется нормальным, будут

ли организации искусства продолжать обслуживать людей, которые не хотят или не могут ходить в них по ряду причин — географическим, экономическим, медицинским, историческим и т.д.

2. Цифровое повествование. Цифровой ландшафт шумный. Один из способов выделиться, создать аудиторию и привлечь к себе внимание — это талантливо рассказать необыкновенную историю. Сектор искусства и культуры богат историями, артефактами, практиками и знаниями, и все это можно использовать для привлечения аудитории. Кроме того, театры могут черпать вдохновение извне — от производителей развлечений и разработчиков игр, а также от более широкой креативной индустрии, которая использует широкий спектр производственных инструментов и сайтов обмена для производства, распространения и потребления.

3. Обучение и сообщество. Пандемия нарушила формальную систему образования по всему миру и одновременно стимулировала распространение неформального онлайн-обучения посредством множества онлайн-курсов, лекций и вебинаров. Хотя идея онлайн-сообществ уже несколько десятков лет, она продолжает развиваться: зарождается Web3 как новая итерация Всемирной паутины, децентрализованные автономные организации или DAO. Любопытно посмотреть, как эти новые формы самоорганизующегося цифрового сообщества могут использоваться художественными и культурными организациями, брендами и локациями.

4. Цифровая интерпретация. Посетители привыкли к аудиоэкскурсиям по музеям и интерактивным мероприятиям, но цифровые технологии могут предоставить гораздо больше возможностей для посетителей, сделать их участие более доступным. Примеры варьируются от аудиоописания произведения искусства до умных очков для чтения титров в театральном спектакле, которые добавляют невидимый слой авторских саундтреков или квест-игр для посетителей, повышающих их включенность и удовольствие от восприятия.

5. Иммерсивный опыт. Культурный сектор обеспечивает иммерсивный опыт на протяжении многих лет, но цифровые технологии предоставляют для этого новые методы и форматы. В последние годы были проведены эксперименты с использованием цифровых техно-

логий, таких как проекционное картографирование, AR, VR и XR⁽⁶⁾, и некоторые из них достигли значительного коммерческого успеха. Их популярность говорит о растущей экономике впечатлений и стимулируется международными примерами успеха (Пьяная Театральная компания, Секретный кинотеатр⁽⁷⁾ и тематические квесты: «Звездные войны пустоты: тайны Империи» и др.). Иммерсивный опыт говорит об очень человеческом желании быть пораженным и перенесенным в другое измерение. Оно не обязательно должно быть цифровым, но цифровой опыт определенно является их частью.

Подводя итоги, отметим, что ни одно из приведенных в этом обзоре исследований само по себе не носит всеобъемлющего и абсолютно репрезентативного характера. Только воспринимаемые в совокупности, они формируют достаточно мозаичную, но все же объемную картину динамики театрального искусства в цифровую эпоху и попыток ее осмысления. Причем картину не всегда бесспорно достоверную, поскольку выводы разных авторов порой противоречат друг другу и могут рассматриваться иногда только в качестве мнений или гипотез. Предположения, догадки и даже немалый накопленный опыт все еще могут быть обманчивыми, они не заменяют необходимости систематического и объективного изучения фактов. Ждут ответов и новые вопросы, которые ставит бурное развитие цифровых форм театральной жизни перед наукой и обществом.

И в заключение — напутствие от Гарета Робертса: «Идите в живой театр, идите в цифровой театр. У обоих есть свои преимущества, и оба полны прекрасного потенциала. Просто перестаньте называть их одним и тем же» [35].

(6) AR — дополненная реальность, VR — виртуальная реальность и XR — расширенная реальность.

(7) Проект французского предпринимателя Фабьена Риголя, который ежемесячно демонстрирует киношедевры в самых разных местах, порой очень неожиданных. Локация заранее неизвестна: чтобы стать зрителем, необходимо получить членство в тайном клубе под названием Secret Cinema.

Список литературы:

- 1 Ушкарёв А.А. Новые театралы: опыт эмпирического исследования // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 1. С. 34–45. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-1-34-45>.
- 2 Ушкарёв А.А. Онлайн-театрал как символ новой культурной реальности // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. № 1-2. С. 116–131.
- 3 A Manual for Bringing Theatre to the Screen. Miracle Theatre, Nesta, 2015. 26 p.
- 4 American Theatre. A Publication of Theatre Communications Group. 2022. URL: <https://yandex.ru/search/?text=the+Market+for+Live-to-Digital+theatre+Art&lr=213> (дата обращения 17.08.2022).
- 5 Bakshi H., Throsby D. Beyond Live: Digital Innovation in the Performing Arts. Nesta, 2010. 11 p.
- 6 Bakshi H., Throsby D. Culture of Innovation: An Economic Analysis of Innovation in Arts and Cultural Organizations. Nesta, 2010. 92 p.
- 7 Bakshi H., Whitby A. Estimating the Impact of Live Simulcast on Theatre Attendance: An Application to London's National Theatre. Nesta, 2014. 17 p.
- 8 British Theatre Repertoire 2014. Report by the British Theatre Consortium, SOLT/UK Theatre, and BON Culture. Supported by Arts Council England. May 2016. 49 p.
- 9 Cox G. All Arts Organizations are Media Companies Now: How the Pandemic Is Transforming Theatre // Variety.com. 2020, November 24. URL: <https://variety.com/2020/legit/news/digital-theater-pandemic-broadway-1234836759/> (дата обращения 18.08.2022).
- 10 Crossick G., Kaszynska P. Understanding the Value of Art and Culture: The AHRC Cultural Value Project. Arts and Humanities Research Council, 2016. 202 p.
- 11 Culture + Community: In a Time of Crisis. Key Findings from Wave 1. A Special Edition of Culture Track. 2020, July 7. 39 p.
- 12 De Vries R., Reeves A. What Does It Mean to Be a Cultural Omnivore? Conflicting Visions of Omnivorosity in Empirical Research. Preprint. March 2020. 27 p. URL: <https://www.researchgate.net/publication/339799409> (дата обращения 15.08.2022).
- 13 Digital Broadcast of Theatre. Learning from the Pilot Season. NT Live. NESTA Making Innovation Flourish, 2010. 64 p.
- 14 Ellis R., Rushton C., et al. Digital Culture 2015: How Arts and Cultural Organizations in England Use Technology. Arts Council England, Arts and Humanities Research Council and Nesta, 2015. 34 p.
- 15 European Theatre Convention. European Theatre Lab: Drama Goes Digital. 2018. 11 p. URL: <https://www.europeantheatrelab.eu/> (дата обращения 17.07.2022).
- 16 European Theatre Convention. Theatre – Digital Strategies and Business Models in European Theatres // Europeantheatre.eu. 2022, September 30. URL: <https://www.europeantheatre.eu/news/etc-study-digital-theatre-digital-business-models> (дата обращения 17.07.2022).
- 17 Exploring the Market for Live-to-Digital Arts. Riverside Studios and Home. MTM London // Yumpu.com. 12.07.2015. 48 p. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/48970189/exploring-the-market-for-live-to-digital-arts-full-report> (дата обращения 19.08.2022).
- 18 From Live-to-Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution. AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, October 2016. 261 p.
- 19 Geelhoed E., Singh-Barmi K., Biscoe I., et al. Co-present and Remote Audience Experiences: Intensity and Cohesion // Multimedia Tools Applications. 2017. № 76. P. 5573–5606. <https://doi.org/10.1007/s11042-016-3879-z>.
- 20 Hancock D. Event Cinema in European Cinema. IHS Screen Digest Cinema Intelligence Service // Dcinematoday.com. 2013, April 11. URL: <https://www.dcinematoday.com/dc/pr?newsID=3205> (дата обращения 19.08.2022).
- 21 Hazir I. K. and Warde A. The Cultural Omnivore Thesis: Methodological Aspects of the Debate // Routledge International Handbook of Sociology of Arts and Culture / Ed. by L. Hanquinet, M. Savage. London: Routledge, 2016. 13 p.
- 22 Holmes J. Opera in Cinemas – Audiences outside London. English Touring Opera, 2014.
- 23 Katz-Gerro T., Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status // Time & Society. 2010. Vol. 19. № 2. P. 193–219.
- 24 Katz-Gerro T., Sullivan O. Cultural Stratification in the UK: Persistent Gender and Class Differences in Cultural Voraciousness // Journal of Consumer Culture. 2022. May 15. P. 1–18. <https://doi.org/10.1177/14695405221100388>.
- 25 Knight H. Five Digital Trends Shaping the Cultural Sector. AEA Consulting, 2022. URL: https://aeaconsulting.com/insights/five_digital_trends_shaping_the_cultural_sector (дата обращения 12.07.2022).
- 26 Lebrecht N. Who's Afraid of Classical Concerts? // La Scena Musicale. 2005. February 10. URL: <http://www.scena.org/columns/lebrecht/050210-NL-concerts.html> (дата обращения 22.09.2020).
- 27 National Theatre Live. URL: <https://www.ntlive.com/> (дата обращения 17.08.2022).
- 28 Nowak R. I. Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016. 167 p.
- 29 Opera in Cinemas: Is It Creating New Audiences? // The Guardian. News Website of the Year. May 2014. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/may/30/opera-in-cinemas-creating-new-audiences> (дата обращения 09.08.2022).
- 30 Papushina I. O. Testing the Omnivore Hypothesis in Russia // Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes. 2021. № 2. P. 362–382. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2021.2.1689>.
- 31 Peterson R. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore // Poetics. 1992. Vol. 21. P. 243–258.
- 32 Peterson R., Kern R. M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore // American Sociological Review. 1996. Vol. 61. № 5. P. 900–907.
- 33 Prey R. Musica Analytica: The Datafication of Listening // Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues / Ed. by R. Nowak and A. Whelan. Palgrave Macmillan, 2016. P. 31–48.
- 34 Richardson J. M. Live Theatre in the Age of Digital Technology: 'Digital Habitus' and the Youth Live Theatre Audience // Participations: Journal of Audience & Reception Studies. 2015. Vol. 12. № 1. P. 206–221.
- 35 Roberts G. NT Live Does Not Replace Live Theatre, But It's Still a Great Thing // Medium.com. 2018. April 23. URL: <https://medium.com/@garethroberts/nt-live-is-a-poor-substitute-for-live-theatre-but-its-still-a-great-thing-deabdd165c3b> (дата обращения 18.08.2022).
- 36 Sauter W. The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. 286 p.
- 37 Scott B., Ukleja A., et al. Miracle Theatre: Live & Digital, Research & Development Report. Digital R&D Fund for the Arts, 2015. URL: <https://vimeo.com/100984325> (дата обращения 11.08.2022).
- 38 Spilker H. S. Digital Music Distribution: The Sociology of Online Music Streams. London: Routledge, 2017. 218 p.
- 39 Throsby D. Foreword // From Live-to-Digital. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution. AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, October 2016. P. 5–6.

- 40 Tuck F., Abrahams M. Understanding the Impact of Event Cinema – An Evidence Review. TBR, Arts Council England and British Film Institute. Final Report. 2015, November 02. P. 1–37.
- 41 Widdop P., Leguina A. With a Little Help from My Friends: Music Consumption and Networks // Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2015. № 5. P. 41–66.
- 42 Wise K. English Touring Opera – ‘Opera in Cinemas’ Report. May 2014. URL: <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/ETO-Working-paper-May-2014.pdf> (дата обращения 09.08.2022).

References:

- 1 Ushkarev A. A. Novye teatraly: opyt empiricheskogo issledovaniya [New Theatre Fans: Empirical Research Experience]. *Observatoriya kul'tury*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 34–45. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-1-34-45>. (In Russian)
- 2 Ushkarev A. A. Onlain-teatral kak simbol novoi kul'turnoi real'nosti [Online Theater-fan as a Symbol of a New Cultural Reality]. *Voprosy teatra. Proscenium*, 2022, no. 1–2, pp. 116–131. (In Russian)
- 3 *A Manual for Bringing Theatre to the Screen*. Miracle Theatre, Nesta, 2015. 26 p.
- 4 American Theatre. A Publication of Theatre Communications Group. 2022. Available at: <https://yandex.ru/search/?text=the+Market+for+Live-to-Digital+theatre+Art&lr=213> (accessed 17.08.2022).
- 5 Bakhshi H., Throsby D. *Beyond Live: Digital Innovation in the Performing Arts*. Nesta, 2010. 11 p.
- 6 Bakhshi H., Throsby D. *Culture of Innovation: An Economic Analysis of Innovation in Arts and Cultural Organizations*. Nesta, 2010. 92 p.
- 7 Bakhshi H., Whitby A. *Estimating the Impact of Live Simulcast on Theatre Attendance: An Application to London's National Theatre*. Nesta, 2014. 17 p.
- 8 *British Theatre Repertoire 2014*. Report by the British Theatre Consortium, SOLT/UK Theatre, and BON Culture. Supported by Arts Council England. May 2016. 49 p.
- 9 Cox G. All Arts Organizations are Media Companies Now: How the Pandemic Is Transforming Theatre. *Variety.com*, 2020, November 24. Available at: <https://variety.com/2020/legit/news/digital-theater-pandemic-broadway-1234836759/> (accessed 18.08.2022).
- 10 Crossick G., Kaszynska P. *Understanding the Value of Art and Culture: The AHRC Cultural Value Project*. Arts and Humanities Research Council, 2016. 202 p.
- 11 *Culture + Community: In a Time of Crisis*. Key Findings from Wave 1. A Special Edition of Culture Track. 2020, July 7. 39 p.
- 12 De Vries R., Reeves A. *What Does It Mean to Be a Cultural Omnivore? Conflicting Visions of Omnivorousness in Empirical Research*. Preprint. March 2020. 27 p. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/339799409> (accessed 15.08.2022).
- 13 *Digital Broadcast of Theatre. Learning from the Pilot Season. NT Live*. NESTA Making Innovation Flourish, 2010. 64 p.
- 14 Ellis R., Rushton C., et al. *Digital Culture 2015: How Arts and Cultural Organizations in England Use Technology*. Arts Council England, Arts and Humanities Research Council and Nesta, 2015. 34 p.
- 15 *European Theatre Convention. European Theatre Lab: Drama Goes Digital*. 2018. 11 p. Available at: <https://www.europeatheatrelab.eu/> (accessed 17.07.2022).
- 16 European Theatre Convention. Theatre – Digital Strategies and Business Models in European Theatres. *Europeatheatre.eu*, 2022, September 30. Available at: <https://www.europeatheatre.eu/news/etc-study-digital-theatre-digital-business-models> (accessed 17.07.2022).
- 17 Exploring the Market for Live-to-Digital Arts. Riverside Studios and Home. MTM London. *Yumpu.com*, 12.07.2015. 48 p. Available at: <https://www.yumpu.com/en/document/read/48970189/exploring-the-market-for-live-to-digital-arts-full-report> (accessed 19.08.2022).
- 18 *From Live-to-Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*. AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, October 2016. 261 p.

- 19 Geelhoed E., Singh-Barmi K., Biscoe I., et al. Co-present and Remote Audience Experiences: Intensity and Cohesion. *Multimedia Tools Applications*, 2017, no. 76, pp. 5573–5606. <https://doi.org/10.1007/s11042-016-3879-z>.
- 20 Hancock D. Event Cinema in European Cinema. IHS Screen Digest Cinema Intelligence Service. *Dcinematoday.com*, 2013, April 11. Available at: <https://www.dcinematoday.com/dc/pr?newsID=3205> (accessed 19.08.2022).
- 21 Hazir I.K., Warde A. The Cultural Omnivore Thesis: Methodological Aspects of the Debate. *Routledge International Handbook of Sociology of Arts and Culture*, ed. L. Hanquinet, M. Savage. London, Routledge, 2016. 13 p.
- 22 Holmes J. *Opera in Cinemas – Audiences outside London*. English Touring Opera, 2014.
- 23 Katz-Gerro T., Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status. *Time & Society*, 2010, vol. 19, no. 2, pp. 193–219.
- 24 Katz-Gerro T., Sullivan O. Cultural Stratification in the UK: Persistent Gender and Class Differences in Cultural Voraciousness. *Journal of Consumer Culture*, 2022, May 15, pp. 1–18. <https://doi.org/10.1177/14695405221100388>.
- 25 Knight H. *Five Digital Trends Shaping the Cultural Sector*. AEA Consulting, 2022. Available at: https://aeaconsulting.com/insights/five_digital_trends_shaping_the_cultural_sector (accessed 12.07.2022).
- 26 Lebrecht N. Who's Afraid of Classical Concerts? *La Scena Musicale*, 2005, February 10. Available at: <http://www.scena.org/columns/lebrecht/050210-NL-concerts.html> (accessed 22.09.2020).
- 27 *National Theatre Live*. Available at: <https://www.ntlive.com/> (accessed 17.08.2022).
- 28 Nowak R. I. *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016. 167 p.
- 29 Opera in Cinemas: Is It Creating New Audiences? *The Guardian*. News Website of the Year, May 2014. Available at: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/may/30/opera-in-cinemas-creating-new-audiences> (accessed 09.08.2022).
- 30 Papushina I. O. Testing the Omnivore Hypothesis in Russia. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 2021, no. 2, pp. 362–382. <https://doi.org/10.14515/monitoring>. 2021.2.1689.
- 31 Peterson R. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*, 1992, vol. 21, pp. 243–258.
- 32 Peterson R., Kern R. M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, no. 5, pp. 900–907.
- 33 Prey R. Musica Analytica: The Datafication of Listening. *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, ed. R. Nowak and A. Whelan. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 31–48.
- 34 Richardson J. M. Live Theatre in the Age of Digital Technology: 'Digital Habitus' and the Youth Live Theatre Audience. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 2015, vol. 12, no. 1, pp. 206–221.
- 35 Roberts G. NT Live Does Not Replace Live Theatre, But It's Still a Great Thing. *Medium.com*, 2018, April 23. Available at: <https://medium.com/@garethroberts/nt-live-is-a-poor-substitute-for-live-theatre-but-its-still-a-great-thing-deabdd165c3b> (accessed 18.08.2022).
- 36 Sauter W. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City, University of Iowa Press, 2000. 286 p.
- 37 Scott B., Ukleja A., et al. *Miracle Theatre: Live & Digital, Research & Development Report*. Digital R&D Fund for the Arts, 2015. Available at: <https://vimeo.com/100984325> (accessed 11.08.2022).
- 38 Spilker H. S. *Digital Music Distribution: The Sociology of Online Music Streams*. London, Routledge, 2017. 218 p.

- 39 Throsby D. Foreword. *From Live-to-Digital. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*. AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, October 2016, pp. 5–6.
- 40 Tuck F., Abrahams M. *Understanding the Impact of Event Cinema – An Evidence Review*. TBR, Arts Council England and British Film Institute. Final Report. 2015, November 02, pp. 1–37.
- 41 Widdop P., Leguina A. With a Little Help from My Friends: Music Consumption and Networks. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 2015, no. 5, pp. 41–66.
- 42 Wise K. *English Touring Opera – 'Opera in Cinemas' Report*. May 2014. Available at: <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/ETO-Working-paper-May-2014.pdf> (accessed 09.08.2022).

УДК 75; 7.036
ББК 85.103

Романова Елена Олеговна

Советник отделения искусствознания и художественной критики
Российской академии художеств, академик РАХ, 119034, Россия, Москва,
ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
ResearcherID: AGI-6359-2022
art-rah@mail.ru

Ключевые слова: Евгений Климов, портретист, пейзажист,
деятель культуры, русская эмиграция, русская культура, А.Н. Бенуа,
М.В. Добужинский, З.Е. Серебрякова, «Мир искусства»

Романова Елена Олеговна

Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-92-155

Для цит.: Романова Е.О. Художник и его круг. Мастер русского зарубежья
Евгений Климов // Художественная культура. 2023. № 2. С. 92–155.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>.

For cit.: Romanova E.O. The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist
Eugene Klimoff. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2,
pp. 92–155. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>. (In Russian)

Romanova Elena O.

Advisor, Department of Art Studies and Art Criticism, Academician, Russian
Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
ResearcherID: AGI-6359-2022
art-rah@mail.ru

Keywords: Eugene Klimoff, portrait painter, landscape painter, cultural
figure, Russian emigration, Russian culture, A. Benois, M. Dobuzhinsky,
Z. Serebryakova, Mir Iskusstva (World of Art)

Romanova Elena O.

The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff

Аннотация. Статья посвящена художнику русского зарубежья Евгению Евгеньевичу Климову (1901–1990). Убежденный реалист, живописец и график, он работал в области пейзажа и портрета. В своем творческом наследии Климов оставил множество портретов представителей русской художественной эмиграции и деятелей культуры и науки, а также пейзажей тех мест, в которых ему довелось жить в течение жизни. Эти пейзажи носят автобиографический характер, относятся к разряду исторического свидетельства, что сто лет спустя приобретает особую ценность. Значительная часть пейзажей исполнена в технике литографии, на них и сфокусировано внимание данного исследования. При этом пейзажи Е.Е. Климова рассматриваются не только с точки зрения современного ученого, но и с точки зрения современников мастера. Этот ракурс стал возможен благодаря наличию обширной переписки Климова со многими известными русскими художниками в эмиграции — А. Бенуа, З. Серебряковой, М. Добужинским, др.

Деятельность Климова в разных областях искусства преследовала конкретную цель — продвижение русского искусства во всей его полноте в тех городах и странах, куда его забрасывала судьба. Он вошел в число основателей культурно-просветительского общества «Акрополь» в Латвии, а в 1932 году стал его ответственным секретарем; в 1940 году возглавлял Русский отдел в Рижском художественном музее. В разных странах мира Климов расписывал храмы и реставрировал церковные росписи, читал публичные лекции, посвященные древнерусской иконописи, впоследствии расширив лекционную тематику и включив в нее русское изобразительное искусство XVIII, XIX и XX веков вплоть до творчества русских художников — его современников. При этом со временем его деятельность просветителя стала распространяться и в другом направлении — в сторону родины, для которой он бережно сохранял произведения не только свои и художников своего круга, но и переписку с известными русскими деятелями культуры и искусства, воспоминания о них.

Abstract. The article is devoted to the artist of the Russian emigre artistic circle Eugene E. Klimoff (1901–1990). a committed realist, as a painter and graphic artist, Klimoff worked in the field of landscape and portrait. The artist's creative heritage includes many portraits of representatives of Russian artistic emigre circles, cultural and scientific figures, as well as landscapes of those places in which he happened to live during his life. These landscapes are autobiographical and belong to the category of historical evidence, acquiring special value after a hundred of years. a significant part of the landscapes is executed in the technique of lithography, and the attention of this article is focused on them. At the same time, the landscapes by Klimoff are analysed not only from the point of view of a modern art critic but also from that of his contemporaries. This perspective became possible due to Klimoff's extensive correspondence with many famous Russian artists in exile, including Alexandre Benois, Zinaida Serebryakova, Mstislav Dobuzhinsky, and others.

Klimoff's activities in various fields of art pursued a specific goal — the promotion of Russian art in its entirety in those cities and countries where he happened to stay. He became one of the founders of the cultural and educational society “Akropol” in Latvia, and in 1932 became its executive secretary; in 1940, he headed the Russian Department at the Riga Art Museum. In different countries of the world, Klimoff painted churches and restored church murals; he also gave public lectures on ancient Russian icon painting, subsequently expanding a variety of lecture topics and including Russian fine art of the 18th, 19th, and 20th centuries, including the work of his Russian contemporaries. At the same time, Klimoff's activities as an educator began to spread in another direction — towards homeland, for which he carefully preserved not only his and his circle artists' works but also memories of them in a form of correspondence with famous Russian culture and art personalities.

Не так ли Господь
И нас, живописцев, направил,
Чтоб и мы, видя Господне творенье,
Сок красоты извлекали повсюду
И бережно в улей вносили.
Е. Климов, Рига, 1938 [35]

Деятель русской культуры

«Замечательный человек искусства» [18] — так охарактеризовал художника русского зарубежья Евгения Климова (1901–1990) в одном из своих писем Александр Серебряков, в переписке с семьей которого Евгений Евгеньевич состоял почти 20 лет. И действительно, едва ли можно назвать Е.Е. Климова только художником, чья почти 70-летняя творческая деятельность была весьма разнообразна и активна. Живописец и график, литограф и гравер, резчик по дереву, мозаичист, автор и реставратор церковных росписей, историк искусства, преподаватель, лектор, автор многочисленных статей и книги о русских художниках, как о своих предшественниках, так и современниках, мемуарист... Таков основной, но далеко не исчерпывающий перечень областей деятельности Евгения Климова, к нему можно добавить, как минимум, выставочную и меценатскую активность. Зинаида Серебрякова писала в одном из писем художнику: «Удивляюсь Вашей „кипучей энергии“ — столько путешествовать, работать, и по художеству, и по реставрации (как бы мне хотелось поучиться у Вас!), и поучать лекциями молодежь... Да это чудо быть таким талантливым и деятельным!» [24].

Е.Е. Климов родился в 1901 году в Латвии (г. Митава), куда его отец, юрист по образованию, после женитьбы перебрался из столицы в поисках лучше оплачиваемой работы и принял должность помощника судебного секретаря окружного суда. Здесь родились и три его брата, в семье он был младшим. Через несколько лет после его рождения отец двинулся вверх по карьерной лестнице, сначала в Либаве, затем в Варшаве и Петербурге, в котором семья и жила до начала революционных событий. Когда в столице стало неспокойно, Климовы перебираются в Новочеркасск в надежде переждать там революционные волнения. Здесь Евгений окончил реальное училище

и поступил в Донской политехнический институт, параллельно учился в Художественной школе И.Ф. Попова [см.: 42, с. 108]. Однако ситуация в стране стала развиваться так, как никто не ожидал. Отец, не выдержав происходящего, умирает, мать остается одна, в то время как все сыновья оказываются так или иначе непосредственными участниками белогвардейского движения, за исключением младшего — поддерживающего их. Поэтому в 1921 году члены семьи, как уроженцы Прибалтики, решают законным образом переехать в Ригу — к тому времени столицу уже независимого государства. После окончания Латвийской академии художеств Е.Е. Климов становится активным участником художественного процесса, работает как живописец и график, как портретист и пейзажист, преподает. В дальнейшем он значительно расширит круг своих художественных интересов и будет работать в технике мозаики, гравюры, в области создания и реставрации церковной живописи. В 1944 году Е.Е. Климов вместе с семьей переедет в Европу, а в 1949 оседет в Канаде, где и останется до конца жизни. Все эти годы художник участвует в выставках, организует свои монографические экспозиции в разных городах и странах, читает публичные лекции по истории русского искусства, в том числе современного, много публикуется, более 20 лет преподает русский язык в американской летней школе. Еще при жизни присылает отдельные альбомы своих литографий в СССР, а также выступает как меценат, передав ряд произведений из своей личной коллекции работ русских художников, оказавшихся в эмиграции после 1917 года, на родину.

В отечественном искусствознании в научный оборот имя Е.Е. Климова стало входить с 1990-х годов, когда его сын Алексей Евгеньевич, хранитель творческого наследия отца, продолжил передавать в российские музеи созданные им художественные произведения и материалы его биографии, в том числе личные воспоминания и обширный корпус писем, адресованных художнику, от многих знаковых представителей русской культуры и искусства, оказавшихся за пределами России. Евгений Климов — ровесник XX века — застал и общался с тремя поколениями русской эмиграции. Среди его адресатов по переписке — художники А.Н. и Н.А. Бенуа, А.А. Черкесова-Бенуа, М.В. и Р.М. Добужинские, В.Н. Масютин, З.Е., А.Б и Е.Б. Серебряковы, В.И. Синайский, философ И.А. Ильин, протоиерей Александр

Шмеман, писатели И.С. Шмелев, Н.М. Коржавин, А.И. Солженицын и многие другие.

Большинство живописных работ Евгения Климова ныне хранится в Псковском музее-заповеднике. По словам историка искусства Н.И. Салтан, семья Климовых за 25 лет передала Псковскому музею коллекцию из 1000 единиц, включающую картины, рисунки и книги мастера [38, с. 125]. Оказавшись в 1921 году в Риге, художник с конца 1920-х до своего отъезда в Европу практически ежегодно посещал Печорский край, побывал в Пскове и Изборске и оставил, по сути, летопись жизни тех мест, запечатлев свидетельства глубокой старины, еще сохранявшейся в те годы. Над воротами, ведущими в Псковский кремль, ныне установлена монументальная икона святой Троицы по рисунку Е.Е. Климова, исполненная в технике фарфоровой мозаики. Созданная в 1940-х годах, икона чудом сохранилась и дождалась часа, когда была вмонтирована в пустовавшее пространство над воротами (до 1917-го там находилась икона, которая в послереволюционные годы пропала). При жизни Евгений Евгеньевич передал в Русский музей альбомы своих литографий, посвященных местам, в которых ему довелось жить в течение жизни. Некоторые из альбомов ныне также хранятся в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина; отдельные работы — в основном портреты представителей русской культуры и науки в эмиграции — в Доме русского зарубежья имени А.И. Солженицына.

Ныне о Е.Е. Климове на родине выходят статьи, его творческая деятельность является предметом внимания ученых, одним словом, имя этого художника и — если говорить шире — деятеля русской культуры находит заслуженное признание. Несколько лет назад увидела свет биографическая книга В.Н. Сергеева о художнике, основанная на личных дневниках Климова, которые тот вел на протяжении всей жизни [39]. При этом, на наш взгляд, интересна оценка творчества и деятельности художника не только сегодняшними исследователями, но и его современниками, прежде всего художниками, с которыми Евгений Евгеньевич был непосредственно знаком, дружил, кому присылал в подарок свои работы, фотографии выставок своих произведений, с кем советовался и обсуждал чисто художественные проблемы — вопросы композиции, цвета и света, технологии исполнения литографии, гравюры и т.п. Подобный материал содержит обширная переписка Е.Е. Климова.

Художник-топограф. Образы родины и их рецепция

В данной статье внимание обращено в основном на жанр пейзажа в графике. Вот что Климов сам писал по поводу своей работы в этой области в краткой автобиографии, изложенной в письме директору Государственного Русского музея В.А. Пушкареву в 1973 году: «Мною изданы следующие альбомы литографий:

1. Десять городских пейзажей. 1928
2. Городские пейзажи. 1937
3. По Печорскому краю. 1938
4. Рига. 1941
5. Италия. 1943
6. Кижцинген (Германия) [Kitzingen]. 1948
7. Квебек [Quibec]. 1951
8. То, что уходит [Ce, qui s'en va]. 1952
9. Берега полуострова Гаспе. 1953
10. Торонто. 1955

Помимо альбомов мною исполнены отдельные литографии и гравюры на дереве с видами Прибалтики, Италии, Парижа, Германии и Канады» [13].

Литографии выполнены в разных технологиях — на камне и на цинке. Уже первые три альбома, посвященные Риге и Печорскому краю, принесли Климову признание и известность.

Рига — важнейший город в жизни Евгения Климова. Здесь в 1929 году Климов окончил Латвийскую академию художеств по классу художника-портретиста, живописца, графика и скульптора И.Х. Тильберга (Янис Тилбергс), ученика Д.В. Кардовского; занимался он и в мастерской пейзажиста В. Пурвита (Пурвитис), ученика А.И. Куинджи. Так что с учителями Климову повезло: Тильберг и Пурвит — выдающиеся латышские художники первой половины XX века, признанные в мире мастера живописи. Параллельно в академии Евгений Климов окончил отделение истории искусств (преподаватель — профессор Б.Р. Виппер), что впоследствии позволило ему вести лекционную деятельность, посвященную русскому искусству, и не раз поможет не остаться без куса хлеба. Практически сразу, еще в студенческие годы, попробовав обратиться в своих творческих исканиях к авангарду, Климов становится приверженцем исключи-

тельно реалистического направления в изобразительном искусстве, и в этом он находил поддержку и учителей по академии, и друзей-художников [см.: 39, с. 27].

Во время обучения в Академии художеств Евгений Климов часто путешествовал, для изучения западноевропейского искусства совершал поездки в Италию, Германию, Францию, для изучения русского искусства дважды выезжал в СССР. Во время поездок в Советский Союз он побывал с группой студентов не только в Москве и Ленинграде, но и в Троице-Сергиевой лавре, в Новгороде и Пскове. Посещение этих мест было обусловлено интересом к церковному искусству и занятиями в группе по реставрации икон. Как Евгений Евгеньевич позднее запишет в дневнике, «эта поездка укрепила меня в любви ко всему русскому» [39, с. 31]. И еще одно признание было сделано: «Искусство без Бога немислимо. Художник неверующий — не истинный творец» [39, с. 32]. Эти два основополагающих вывода определили творческую жизнь Климова.

По окончании академии художник мгновенно, будто только и ждал этого момента, начинает вести чрезвычайно активную профессиональную деятельность: участвует в выставках, в том числе в Европе, расписывает храмы, реставрирует иконы, публикует статьи по изобразительному искусству, выступает с лекциями, ездит в этнографические экспедиции в отдаленные районы Прибалтики, в том числе Печорский край, входивший с 1920 года в состав Эстонии... Свой первый альбом литографий с видами городских пейзажей, в основном Риги, он издал еще в студенческие годы.

Судя по всему, Е.Е. Климов был очень цельной личностью, отличался открытым, доброжелательным и в то же время энергичным характером, всегда стремился поддерживать отношения с коллегами, друзьями, а позже и со своими учениками, в течение десятилетий. Сто лет назад, в отсутствии современных способов связи, поддерживать отношения, равно как и заводить новые, было возможно лишь с помощью переписки. Очевидно, что названные черты характера позволяли Евгению Евгеньевичу, часто несмотря на разницу в возрасте, вступать в контакты с самыми разными представителями русского искусства и культуры. К тому же, особенно после Второй мировой войны, он зачастую обращался к известным художникам и членам их семей за уточнением информации об их творчестве, поскольку вел препода-

вательскую деятельность и читал публичные лекции, в том числе и по современному русскому искусству, публиковал статьи. Присылая в подарок собственные работы своим адресатам, Климов порой советовался и спрашивал мнение уважаемого собрата по искусству (по выражению М.В. Добужинского) о собственных трудах. Можно только добавить, что некоторых из тех, с кем Евгений Евгеньевич переписывался годами, он никогда не встречал в реальной жизни.

Так, одним из первых русских художников-эмигрантов, познакомившимся с литографиями Е.Е. Климова, был А.Н. Бенуа, значение творчества которого для русской культуры Климов чрезвычайно высоко ценил, чьи книги по истории искусства перечитывал, а впоследствии стал автором биографической книги об основателе легендарного «Мира искусства». Из переписки 1938 года узнаем, что Евгений Евгеньевич выслал Александру Николаевичу альбом литографий, посвященный Печорскому краю, и Бенуа благодарит в ответном письме, оценивая эти работы: «Мотивы собраны с большой чуткостью. <...> Дается удивительное представление об этом печально поэтичном, чудом уцелевшем уголке старой Руси» [2].

Спустя несколько лет, к 1943 году, Бенуа смог ознакомиться со всеми альбомами литографий, изданными Климовым к тому времени: «Теперь у меня три Ваших альбома и в совокупности это дает удивительно яркое представление о нашей малой родине, в которой Вы, счастливцев, продолжали жить, но которую нам уже не суждено больше видеть!...» [3].

Сорок четыре года Климов жил на разных территориях, входивших в состав Российской империи до революции, что и имел в виду Бенуа, говоря о «малой родине». При этом очевидно, что при переезде из одного места в другое, где человек оседает надолго, неизбежно возникает ощущение родного места. Поэтому созданные Евгением Климовым серии литографий, посвященных разным городам, в которых он оказывался в течение жизни, носят автобиографический характер. В Ригу Климов приехал уже сложившимся молодым человеком — в 20-летнем возрасте. Вряд ли он намеревался ее покинуть как постоянное место проживания, после того как изучил культуру и историю этой земли, оброс коллегами и друзьями, завел собственную семью, вложил в багаж своей памяти дорогие для души моменты жизни, профессиональные и личные. Поэтому серии литографий городского пейзажа,

посвященных Риге, 1928 и 1937 годов, — это желание запечатлеть свое родное окружение в пространстве, утвердить себя в ощущении родины, где он состоялся как художник, реставратор и иконописец, преподаватель... Это чувство сохранится и в дальнейшем и будет определять создание литографических серий, посвященных также и Канаде, куда Климов переедет в 1949 году.

Литографии, посвященные Печорскому краю, — яркое отражение любви, сопровождавшей художника всю жизнь, к истории и культуре этих мест, Пскова и Изборска, к их старине, к неброской, но невероятно притягательной природе, приближающей любого к ощущению окружающего мира как творения Бога. В этих работах, по выражению А.Н. Бенуа, правда, высказанному по другому поводу в одном из писем к Климову, «живет подлинная вдохновенность, а это и есть то, что является самой сутью искусства» [4].

Вообще чувство поэзии — постоянная составляющая произведений Евгения Климова. Это касается и живописи, и графики. Недаром его старший друг философ И.А. Ильин в шуточном стихотворении — благодарность за присланный этюд живописной работы «Весна в Изборске» — назовет его автора «мастером с нежною душой» [39, с. 35].

А.Н. Бенуа отчетливо почувствует эту поэтическую ноту: «И какой Вы прелестный художник! Последнее восклицание вызвано тем удовольствием, которое я получил от Вашей „Весны в Изборске“! Так и почувствовал веяние нашего северного мая! и ах эти утлые домишки! и ах эти кривые заборы! и ах этот божий храм, точно тающий в утреннем тумане!.. Жаль, что нет красок, однако я и так чувствую эту желтовато-зеленоватую гамму!» [8] (судя по всему, Климов прислал А.Н. Бенуа фотографию его холста «Весна в Изборске», описав его цветовое решение).

Александр Николаевич чувствует поэзию и в литографиях Евгения Климова, посвященных Канаде: «Ваши литографии доставили мне очень большое удовольствие, как чисто эстетическое (любовался Вашим „карандашом“), так и „топографического“ порядка (ознакомлен с тем, что представляет собой Ваш Квебек, Ваша Канада). Однако отчего Вы, как-то, в письме жаловались на то, что Канаде не известны уют. Иные из Ваших городских пейзажей полны поэзии и уюта» [7].

Отзыв многолетнего старшего друга Евгения Евгеньевича В.И. Синайского⁽¹⁾ на одну из литографий из альбома, присланную ему художником, расширяет подобные характеристики: «Литография сделана с большим умением, искусством, проникновенностью во внутреннее вещей в их простом и наглядном отображении в общем синтезе, включая в него и человека» [25, л. 62 об.].

Возвращаясь к сериям пейзажных литографий, в которых Климов, каждый раз оказываясь на новом месте, создавал образ своей новой родины, стоит отметить и другой аспект: с годами эти городские виды стали приобретать характер исторического свидетельства. Очевидно, что делая зарисовки Пскова или Изборска, художник изначально стремился сохранить их облик для потомков, как, впрочем, впоследствии и в Канаде, когда он торопился запечатлеть исчезающие в буквальном смысле у него на глазах старинные постройки [см.: 39]. Работая же над городскими пейзажами тех мест, в которых он жил, и стремясь остановить время для любования его мгновением, Климов неизбежно будет фиксировать окружающую городскую среду, которая сегодня, почти сто лет спустя, особенно после разрушительных катаклизмов XX столетия, порой изменилась до неузнаваемости. При этом художник не просто компонует сцены из жизни города, например Риги, он создает пространства Риги, включая в него разные лики города.

В первую очередь это смогли оценить те из его друзей и коллег, кто помнили город в ту пору, когда Климов его рисовал. Так, знакомый Евгения Евгеньевича по Риге, художник М.Я. Лейзерсон, впоследствии ученый, профессор Колумбийского университета (США), писал в своем письме: «Особенно благодарен Вам за набросок Московск[ого] форштата. Он очень удачен, и если у Вас сохранился весь альбом для продажи, то считайте меня кандидатом в покупатели. С щемящей тоской вспоминаю, как я ходил по этой улице <...> и как у Вас удачно вышел Гостиный двор несколько доморощенного, но все же русского ампира!» [15].

(1) Василий Иванович Синайский (1876–1949) — юрист, историк, поэт. С Климовым, тогда еще студентом Латвийской академии художеств, они познакомились на одной из выставок в Риге, поскольку Синайский серьезно интересовался и занимался живописью, в том числе в Париже; впоследствии вместе они совершили поездку в Италию. Их дружба продлилась до последних дней жизни В.И. Синайского.

Или в другом письме: «Тронула меня до глубины души арка, которую я, по-моему, безошибочно узнал: это скромная триумфальная арка Александру I, которая стояла в последние годы далеко на Лифляндском шоссе у Риги, возле нового еврейск[ого] кладбища. Но на Вашем рисунке она окружена сверху ветвями деревьев, и она от этого еще уютнее, стоит как будто в заглушем парке, где-нибудь в Павловске» [16].

Е.Е. Климова с полным основанием можно назвать художником, который, как Данте, «пишет, когда побуждает к этому любовь». Отличительная черта его городского пейзажа — тишина. Художник ведет приглушенный, спокойный разговор со зрителем, что переводит эти работы в разряд так называемой «тихой» графики (Ю. Герчук). Крайняя лаконичность художественных средств, внутренняя сдержанность и тонкость — таковы источники лирического начала графических листов Е. Климова. Перед нами — не просто художник-топограф, но художник, наделенный «внутренним» зрением. Поэтому его пейзажи, написанные с натуры, всегда одухотворены, являют духовный мир их автора, наполнены чувством. По выражению В.И. Синайского, «в линии, ее движении, причудливых формах и в пятне есть своя неуловимая сразу прелесть, красота нашего видимого и невидимого мира; последнего как психические тонкие нюансы, выражаемые и в видимом мире рукою художника, поэта, писателя» [26]. В результате в своих неприметных, на первый взгляд, пейзажах Климову удается подчеркнуть значительность запечатленного момента.

Во вступительном слове к папке с репродукциями своих рисунков городского пейзажа сам Климов объяснял свой интерес к этому жанру: «Почти вся моя жизнь прошла в городах, и еще в молодые годы улицы, площади, мосты, памятники и весь „городской пейзаж“ стали предметом моего внимания. Кроме широких панорам я увидел также особое очарование в незаметных уголках города. Путешествуя последние годы по многим городам Европы, я старался замечать свойственный им дух, где каждый храм или строение говорили о своей жизни» [34]. (Дата издания на наборе с открытками отсутствует, но есть указание об издании в Канаде, а наследники художника на основе его дневников определяют год издания как 1980-й.)

Особенности художественных приемов

Скажем несколько слов о технике мастера, вспомнив, что в Латвийскую академию художеств его приняли сразу на второй курс. Сохраняя верность традициям старых мастеров и в живописи, и в графике, Евгений Климов удостоился сравнения с такими признанными мастерами городского пейзажа своего времени, как М.В. Добужинский и Г.С. Верейский. Первым эту параллель провел А.Н. Бенуа в 1939 году в одном из своих «художественных писем» к зрителю, посвященном обзору латвийской выставки в парижской галерее Жё-де-Пом: «К... рижским графикам нужно еще прибавить Е. Климова, литографированные виды Латвии которого полны настроения и поэзии (альбом, изданный в 1937 г.). Я не могу сделать лучшего комплимента художнику, как сравнив эти его очаровательные городские и пригородные пейзажи с аналогичными работами Добужинского и Верейского» [1, с. 469].

Внимания заслуживает и свидетельство самого М.В. Добужинского. В одном из писем Климову маэстро благодарит его за присланные литографии и заключает: «Вы не были моим учеником, но таковым я все-таки могу Вас считать» [11, л. 2].

За два года до ухода из жизни Мстислав Валерианович подробно разбирает элементы художественных приемов Евгения Евгеньевича в рисунке, определяя их как близкие ему самому, раскрывает свой арсенал приемов при создании литографии, дает технические советы: «...то, что Вы стремитесь к краткой композиции и умеете счастливо находить „точку зрения“, меня радует, это как почти родственное». И далее: «Если позволите, не рассердитесь, я бы дал Вам дружеский совет собрата — чисто технический: не ограничивайтесь только литографским карандашом; по-видимому, Ваши литографии сделаны на камне или алюминии, а не на бумаге. Если на камне, то так больше — литогр[афская] тушь в жидком виде, перо или кисть — может в соединении с карандашом дать больший акцент рисунку — я сужу по собственному опыту, но это не хочу Вам, конечно, навязывать! Я прибежал также, рисуя на камне, и к процарапыванию — в тех же целях. Мне также не очень нравится тушевка штрихами, почему не прибегать к сплошной тушевке плоской стороной лит[ографского] карандаша? Рисунку же Вас нечего „учить“ — Вы сами все понимаете. Я бы только острее взгляделся в узор...» [11, л. 10 об., 11, 11 об.].

Интересно отметить, что А.Н. Бенуа тоже дает советы Евгению Климову касательно его литографий, причем весьма неожиданные: «...мне представляется, что они могли бы получить особую остроту, если бы их раскрасить! — пишет Александр Николаевич и объясняет свою позицию. — Я знаю, это с точки зрения настоящих ценителей литографий вандализм и ересь. Но что поделать — я и литографий Мартынова и Галактионова, да и (из совсем другой оперы) литографий Доміэ и Гаверни предпочитаю (!) в раскрашенном виде (и сколь чудесно раскрашенном)!» [7, л. 8, 8 об.].

Возвращаясь к произведениям Евгения Климова — графика, подчеркнем, что его рисунки, литографии, гравюры можно соотносить исключительно с академической традицией в искусстве. В них нельзя встретить обращения к приему деформации как образной манере современной пластики. Вопрос об экспериментальном языке для художника не стоял, не рассматривалась его возможная трансформация как ответ на слишком прихотливую линию судьбы автора. Хотя, может быть, именно потому, что жизнь не была легкой, художник не принимал искажения натурального видения, стремясь передать в своих работах исключительно красоту, внутреннюю прелесть и притягательность того, что изображал.

Проблема классического искусства и новейших течений в живописи

При этом мимо Евгения Евгеньевича не проходили незамеченными модернистские работы современных ему художников и, судя по всему, вопрос для него стоял следующим образом: «Верно ли, что современная живопись вдохновляется уродством, а классическая живопись — красотой?» [32]. Именно так вопрос о современном искусстве был сформулирован в статье князя Сергея Александровича Щербатова, опубликованной в газете «Русская мысль» (№ 433, 19 марта 1952 года) под названием «Декларация Люциферианства». Статья посвящалась обсуждению диспута о «новом искусстве» на итальянском радио, тему которого обозначил приведенный выше вопрос. С.А. Щербатов и Е.Е. Климов переписывались, их сблизило общее негативное отношение к модернизму, неприятие доминирующих тенденций в области искусства. Так, С.А. Щербатов благодарил художника за

письмо, «в котором выражено было такое страдание за искусство, которое я давно испытываю наряду с болезнями...» [33].

Для того чтобы понять позиции сторонников и противников традиции классического искусства и новейших течений в искусстве, приведем две цитаты из указанной статьи, соответственно художника-абстракциониста Альберто Савинио — поэта, прозаика, эссеиста, художника, музыканта, младшего брата де Кирико, и автора статьи князя С.А. Щербатова — художника, мецената, коллекционера, ученика Л.О. Пастернака, организатора художественного салона «Современное искусство» в дореволюционной Москве.

Напоминая об относительности понятий «красота» и «уродство», предлагая отбросить термины «старое» и «современное» искусство и заменить последнее на «новое», А. Савинио определяет свое видение современного искусства таким образом (напомним, что диалог происходит в начале 1950-х): «Новое поколение призвано раскрывать свой внутренний мир представлений, свои понятия об иной, новой красоте, которая черпается из отвлеченного космоса форм, ничего общего не имеющего с видимым миром.

Все, взятые из видимого мира формы, которыми оперировало искусство старое, затасканы, изжиты и не соответствуют более эстетическим запросам нового искусства, нового человека — творца и провидца новой эстетики, более утонченной и углубленной. „Мудрый“ Матисс это признал и от старых форм отвернулся, как и „выдающийся мастер-философ“ — Пикассо» [32].

Что же отвечает Савинио князь Щербатов? Он непреклонен в отрицании современных, или новых, форм искусства: «Все „так прекрасно и исчерпывающе изложенное“ в этой декларации можно выразить в одном слове: люциферианство с его соблазном и гордыней.

В этом хула непрекращающаяся на Святого Духа, который своей даруемой благодатной силой просветляет всю духовную жизнь, которой искусство является одним из ярких проявлений, — силой, без которой немощные силы человеческие никогда не могли и не могут создать подлинное, вдохновенное искусство, а лишь безблагодатно-немощное, вплоть до извращенного порождения мозговых aberrаций „нового человека“ — творца „нового искусства“» [32].

Подобный спор ведется со времен Н.А. Бердяева. Тем не менее тема противопоставления классического и модернистского искусства

в середине XX века крайне интересна, особенно если она обсуждается не в СССР, где в те годы на законодательном уровне господствовал соцреализм. И это интересно не только с точки зрения представлений Е.Е. Климова о современном ему искусстве, но в контексте его переписки с самыми уважаемыми и известными представителями российской художественной среды, большинство из которых, как мы увидим, выступали непримиримыми противниками модернистского эксперимента, а в Пикассо видели буквально бесовское начало (А.Н. Бенуа). В своих письмах Евгений Климов не раз высказывал свое мнение по этому поводу, рассказывая о выставках современного искусства, которые он посещал, и его адресаты откликались на эту тему.

А.Н. Бенуа: «Сплошное царствование Голого Короля и столько шарлатанов, которые его облекли в несуществующие ризы!» [5].

«...„Беспредметная живопись“ это нечто весьма жуткое по своей основной природе, ибо это творчество всякого любительства, невежества, бессмысленности и, разумеется, шарлатанства. Но и другой вид современного (сплошного) шарлатанства не лучше. Во главе этой секции стоят Рафаэль наших дней Пикассо и Тициан наших дней Матисс; вообще же имя этим бесам и бесенятам легион!» [9].

«Все, что не исповедует веру в Пикассо, в Дали и проч[ее] и проч[ее], все обречено на бесследное вымирание. <...> Тошнит от всего этого, от такого наглого торжества бесовщины...» [8].

З.Е. Серебрякова: «...в Музее „Декоративных искусств Лувра“ открыта выставка коллекции Guggenheim'a (из New York'a) — это такая мерзость „абстрактной“ чепухи, что отвращение от нее надолго отравляет жизнь...» [21].

«В последний раз мы с А.Н. [Бенуа] отводили душу насчет современной „катастрофы“ в искусстве и д[ядя] Шура негодовал на наглость Пикассо, позволившего себе во дворике UNESCO в Париже написать „фреску“ (в 800 кв. метров!) бездарнейшей галиматши... Главным же образом, мы в ужасе от глупости людей (стоящих сейчас во главе „искусства“), принявших сие произведение! А.Н. видит в Пикассо бесовское начало...» [22].

Р.М. Добужинский (сын художника): «...собираюсь для побочного заработка заняться абстрактным искусством (если есть спрос то почему не позабавиться. Ведь это же легкое искусство. Имей только немного фантазии, чувство композиции и красоты, а этого у меня

хватает), так что могу конкурировать с Кле [так в оригинале. — Е.Р.], Пикассо и прочими. Впрочем с чисто декоративной точки это может быть даже занятно. Я даже назову мою серию „декоративными абстракциями“. А живопись это конечно нечто другое» [12] (орфография первоисточника сохранена, в оригинале почти отсутствуют знаки препинания).

В.И. Синайский: «...Ищут техники и то неудачно, и это все. Добро, красота, истина — триединый лик остается скрытым для современного искусства, оно его не видит» [27].

А.А. Черкесова-Бенуа (дочь А.Н. Бенуа): «Вы правы, говоря, что над миром навис кошмар абстракционизма... <...> Я недавно увидела плафон Шагала, которым украсилась парижская Опера, — ну так тут уже я пришла в ярость. Боже, что это за кошмар, безграмотный лепет — и все это в типичнейшем памятнике времени Наполеона III! Конечно, прав [нрзб.] папа, все истинные художники подлинными ценители искусства, как Вы и те, что не последовали потоку пошлости и глупости, наводняющему все выставки и даже музеи так называемого современного искусства» [31].

Как здесь не вспомнить Н.Н. Пунина, преданного защитника интересов художников-абстракционистов в советской России, бесстрашно пытавшегося добиться признания в искусстве права эксперимента на жизнь. Пунин не раз доказывал в своих лекциях и выступлениях, что современные художники не отрицали традиционное искусство, но критически изучали его и вслед за этим выступали с самыми смелыми идеями. Через новаторское искусство они выражали свое понимание современности и окружающей действительности [см.: 36, с. 287].

Если Н.Н. Пунину советское государство в 1930–1950-х годах запрещало высказывать и публиковать его суждения о современном искусстве (ученый окончил свои дни в ГУЛАГе), то в начале XXI века авторитетный историк искусства А.К. Якимович имеет возможность свободно изложить свои воззрения на развитие модернистского искусства в прошлом столетии и обнаружить его истоки задолго до его визуального проявления [см.: 43, с. 272].

По прошествии ста лет проще определить истоки и место модернистского искусства. Но в середине XX века, к тому же непосредственному участнику художественного процесса, это было сделать непросто. Из известных нам адресатов Е.Е. Климова лишь один ху-

дожник взял на себя смелость оправдать творчество Пикассо. Им оказался Василий Николаевич Масютин, к которому Климов обращался с вопросами о технических приемах создания гравюры. «Напрасно Вы так волнуетесь по поводу творчества Пикассо, — писал Масютин. — Прежде всего есть преинтереснейший художник, очень и очень одаренный. <...> Если Вы допускаете красочные искажения, преодолевающие подчас „правдивость“ природы, то почему же не допустить возможности и законность искажений формы. Форма как таковая может быть и упрощенной, и искаженной, и ее проявления могут быть поданы в разных стяжениях. То, что также форма может быть дифференцирована, и то, что мы привыкли видеть суммарно, может быть распылено, раздроблено.

Конечно, в таком случае доминирует не часть, а суждение, но ведь как раз восприятие формы есть явление большей сложности, нежели восприятие цвета или линии. Учитывая же условия, в которых мы живем, мы не можем не считать должным этому моменту, который особенно ярко выражен в наш технический век — моменту изображения. Может, разумеется, казаться чуждым творчество художников, преодолевших или преодолевающих видимую действительность, но... что поделатъ: у них мозг сильнее глаза, только и всего» [17].

Е.Е. Климов оставался верен своему выбранному в творчестве пути всю жизнь, сохраняя приверженность реалистическому искусству. Любопытно мнение его друга юности, художника М.Я. Лейзерсона, который, вспоминая его ранние работы, говорил, что художника-модерниста из Евгения Евгеньевича все равно не получилось бы: «Вы в роли архитектора-модерниста не годитесь. Латыши, помню, сердились, что у Вас „лашгольское“ предместье оказалось несколько русским» [14]. В другом письме Лейзерсон, получив фотографии экспозиции работ Е.Е. Климова, пишет еще более откровенно: «Я рад, что Вы не абстракционист, кандидианец и прочее, а натурально-нормальный художник в хорошем старом смысле» [16].

Эта верность Климова была вознаграждена. В его переписке разных лет, прежде всего после 1944 года, когда художник перебрался в Европу, часто звучит сожаление о том, что выставки его произведений не вызывают интереса публики. В унисон с Климовым звучит и А.Н. Бенуа, который в своем письме от 7 января 1952 года изложил наблевшие чувства о неостребованности искусства художников его

круга на Западе: «...искусство мое никому не нужно. Да и не только мое, а вообще все искусство нашего круга идей, чувств, мироощущений и т.д. Все, что нам представлялось ценным в художественном творчестве, что мы любим в душах, близких нам по духу художников и в чем мы видели некое духовное объединяющее нас родство, теперь объявлено сущим вздором. <...> Сейчас полному презрению предано все характерное для конца XIX века — то, что в России с особой отчетливостью вылилось в творчество „Мира искусства“! Все, что требует внимательного, любовного подхода, что говорит о прелести жизни (и хотя бы в ее драматических и трагических формах), а также в чем художники любили выказывать свое мастерство в передаче видимости и т.д. Во всем этом ныне никто ничего не смыслит и просто этим не интересуется! И чем тоньше, изысканнее произведение искусства, тем более вызывает прямо какое-то отвращение!» [6]. Напомнив о том, что в истории человечества подобное уже случалось и ранее, А.Н. Бенуа с горечью заключает, что «после полного упадка античной культуры, Европа, если и вернулась к ее красотам, к ее смыслу, то для этого потребовалось тысячелетие...» [6]. (Все подчеркивания — в оригинале.)

Подобные ощущения испытывали многие художники-эмигранты. Признанный специалист по истории русской художественной эмиграции А.В. Толстой писал, что «традиционная живописность и стилизованная декоративность, которых в той или иной мере придерживались многие русские эмигранты... не могли претендовать на эксклюзивное внимание не только профессионалов-коллег, но и публики, всерьез интересовавшейся авангардными поисками и соотечественников, и западноевропейских мастеров» [41, с. 15]. В своей статье А.В. Толстой давал обзор художественной жизни русских эмигрантов в Праге, однако очевидно, что эта тенденция доминировала во всех европейских странах.

Тем не менее с какого-то момента выставки Евгения Климова стали вызывать неподдельный интерес зрителей, которые не могли не попасть под обаяние глубокой искренности, сердечности его творчества. Евгений Евгеньевич, как обычно, делится со своими адресатами подробной информацией о каждой выставке, присылает фотографии экспозиции, рассказывает, кто на ней побывал; если о его выставке пишут в газете, обязательно присылает вырезку со статьей... Так, 22 ноября 1947 года В.И. Синайский пишет своему другу: «Только что

получил Ваше письмо... и узнал о Вашей выставке в Мюнхене и вместе с Вами порадовался, что ее поняли, она вызвала добрые чувства у людей. Ваша любовь к творчеству, к прекрасному, искреннему передалась и им» [28]. В другом письме Синайский желает успеха очередной выставке Климova, понимая, как это для художника важно: «Желаю полного успеха Вашей выставке, того душевного отклика зрителей, который увеличивает энергию художника» [29].

Спустя более 10 лет, рассказывая в письме Зинаиде Серебряковой о выставке своих работ в Канаде, Климов получает следующий ответ: «Приятно было прочесть, что на ней [выставке] перебывало много народу, и понятно, что она имела успех! Замечательна также Ваша энергия пробудить интерес к русской живописи жителей Канады... Здесь, в Париже, никто французов не просвещает, а потому даже люди, занимающиеся искусством, кроме „русских икон“ ничего не знают (слыхали только о „художнике Рублеве“ и о русских балетах Дягилева)» [23].

А.А. Черкесова-Бенуа тоже поддерживала выставки Е. Климova: «Я очень рада хорошим вестям о Вашей выставке в Оттаве — так приятно знать, что есть еще понимающая публика, искренне любящая и ценящая подлинное искусство. Ведь здесь все меньше и меньше настоящих любителей того искусства, которое мы с Вами почитаем и признаем за настоящее» [30].

Для графики Климova характерны четкий рисунок, гармоничная композиция, активное использование светотени в построении образа, разнообразная и контрастная штриховка, частое оставление незаполненного пространства белого листа, что придает изображению воздушность и легкость. Образно-эмоциональный строй листов отражает мироощущение художника, его неподдельный интерес к окружающему миру, всему, что он видит вокруг. Иначе говоря, в соответствии со словами К.А. Коровина, который считал, что в пейзаже должна присутствовать «история души» художника. В работах Климova человек присутствует не часто. А если он все же есть, то выглядит незначительным на фоне архитектурных строений или сопряженного с ними природного мотива, чаще со спины, то есть люди изображены как дополнение к композиции. Может быть, поэтому в этих листах — рисунках, литографиях — часто соседствуют разные чувства:

ощущение любви к тому, что художник видит вокруг, соприкасается с налетом легкой светлой грусти.

З.Е. Серебрякова и А.Н. Бенуа не раз писали Климову, что с удовольствием смотрят его литографии: «Ваши чудные вещи. Они доставили нам великое удовольствие, и мы долго ими любовались!» [20]. «Вчера, наконец, после долгого времени, навестила Ал[ександра] Ник[олаевича] [Бенуа. — Е.Р.] и мы вместе смотрели и любовались Вашими интереснейшими литографиями — они очень хороши!» [19].

Просветитель

Евгений Климов отлично понимал, для чего он работает, выбрав для себя в эмиграции просветительскую миссию: продвижение русской культуры всеми возможными ему способами — через сохранение образа окружающего мира в своих произведениях, через выставки своих работ, публичные лекции о русском искусстве, многочисленные публикации о русских художниках... В то же время его просветительская деятельность была одновременно обращена и к России — его исторической родине. Именно поэтому он при жизни передавал альбомы своих работ в советские музеи, списывался с коллекционерами (И.С. Зильберштейн) и директорами культурных институций (В.А. Пушкирев), передавал им в дар произведения художников — своих адресатов (в частности А.Н. Бенуа), а также ценнейшие свидетельства художественной жизни русской эмиграции — письма, полученные от виднейших деятелей искусства и культуры своего времени. Евгений Евгеньевич всеми силами стремился передать потомкам на своей родине русскую культуру, которую бережно сохранял на протяжении своей жизни в разных странах, где он жил, и носителем которой являлся.

Многие из окружения Е.Е. Климova в эмиграции осознавали значение его культурно-просветительской деятельности. Как, например, В.И. Синайский, высоко ценивший переписку с Е. Климовым, находя в его письмах близкую ему по духу культуру: «Большую радость доставило мне и моей семье Ваше письмо от 29/V 46 г. Оно, по мере его чтения (а читал я его много раз), дышало на нас, поднимая в нас тот мир высокого и скромного, бережной человеческой культуры, носителем которой являетесь в нашем мире и Вы, чуткий художник,

стойко переносящий жизненные невзгоды, побуждающий и нас следовать Вашему примеру... <...> ...Теперь Вы один делаете зарисовки скромной [нрзб.] старины, ищите по деревням и странам, проникая зорким взглядом культурную быль прошлого человечества» [25, л. 3].

Николай Александрович Бенуа, с которым Климов познакомился в Монреале, где проходили гастроли театра Ла Скала в его оформлении, писал Евгению Евгеньевичу после их знакомства: «Встреча с Вами оставила в моем сердце неизгладимое впечатление, и так мне было приятно именно в столь, в общем, для меня чуждом и „холодном“ — чисто американском — городе, как Монреаль, найти такого родного, близкого человека, как Вы, столь ярко воплощающего всю нашу, никем не превзойденную русскую культуру — в том наилучшем ее выражении, каковым являлся весь „наш“, уже куда-то ушедший мир, центром которого — действительно, являлся мой незабвенный, обожаемый отец!» [10].

Источники:

- 1 Бенуа А.Н. Латвийская выставка // Александр Бенуа размышляет... / Вступ. статья и коммент. И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова. М.: Советский художник, 1968. С. 414–469.
- 2 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 7 марта 1938 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.
- 3 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 6 сентября 1943 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3.
- 4 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 28 декабря 1948 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 13.
- 5 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 28 мая 1950 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 17.
- 6 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 7 января 1952 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1, 1 об.
- 7 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 14 февраля 1954 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 8.
- 8 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 4 мая 1955 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 11.
- 9 Бенуа А.Н. Письмо Е.Е. Климову: 15 мая 1956 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 14, 14 об.
- 10 Бенуа Н.А. Письмо Е.Е. Климову: 21 октября 1967 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1 об.
- 11 Добужинский М.В. Письмо Е.Е. Климову: 10 августа 1950 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 4.
- 12 Добужинский В.М. Письмо Е.Е. Климову: 29 июля 1961 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 7.
- 13 Климов Е.Е. Письмо В.А. Пушкиреву: 22 мая 1973 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 6.
- 14 Лейзерсон М.Я. Письмо Е.Е. Климову: 8 июля 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 1.
- 15 Лейзерсон М.Я. Письмо Е.Е. Климову: 4 ноября 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 2.
- 16 Лейзерсон М.Я. Письмо Е.Е. Климову: 17 января 1950 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 6.
- 17 Масютин В.Н. Письмо Е.Е. Климову: 22 января 1947 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 3 об., 4.
- 18 Серебряков А.Б. Письмо Е.Е. Климову: 16 августа 1968 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 20.
- 19 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 1 июня 1955 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 3.
- 20 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 30 января 1956 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 7.
- 21 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 8 мая 1958 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 13.
- 22 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 26 октября 1958 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 15.
- 23 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 12 декабря 1959 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 20.
- 24 Серебрякова З.Е. Письмо Е.Е. Климову: 15 декабря 1961 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 25 об.
- 25 Синайский В.И. Письмо Е.Е. Климову: 2 июля 1946 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23.
- 26 Синайский В.И. Письмо Е.Е. Климову: 19 декабря 1946 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 12 об.
- 27 Синайский В.И. Письмо Е.Е. Климову: 20 марта 1947 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 14.
- 28 Синайский В.И. Письмо Е.Е. Климову: 22 ноября 1947 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 24.

- 29 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 9 марта 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 45 об.
- 30 *Черкесова-Бенуа А.А.* Письмо Е.Е. Климову: 31 мая 1963 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 28.
- 31 *Черкесова-Бенуа А.А.* Письмо Е.Е. Климову: 3 января 1965 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 33 об.
- 32 *Щербатов С.А., кн.* Декларация Люциферинства. Письмо из Рима // Русская мысль. 1952. № 433.
- 33 *Щербатов С.А.* Письмо Е.Е. Климову: 19 февраля 1953 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 7.
- 34 *Towns: 20 Drawings by Eugene Klimoff. [Canada], [б.г.]. 20 l. // ДРЗ имени А.И. Солженицына.*

Список литературы:

- 1 *Землякова О. К., Леонидов В.В.* Евгений Климов и Советский Фонд культуры // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 102–106.
- 2 *Мюррей Н.* Невоспелый герой русского авангарда. Жизнь и судьба Николая Пунина / Пер. с англ. А. Кузьминой. М.: Слово/Slovo, 2018. 384 с.
- 3 Радуга над Псковщиной: Художник, искусствовед, педагог, реставратор Евгений Евгеньевич Климов (1901–1990 гг.) и Псковский край / Авт.-сост. В. Галицкий. Псков, 2011. 66 с.
- 4 *Салтан Н.И.* Русские рижане и Псковская земля // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 116–127.
- 5 *Сергеев В.Н.* Евгений Климов. Художник-реалист русского зарубежья. 1901–1990. М.: Русский путь, 2018. 160 с.
- 6 *Соколова Т.Ф.* Художник Евгений Евгеньевич Климов: Материалы к биографии // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2013. № 4. С. 633–646.
- 7 *Толстой А.В.* Русская художественная эмиграция в Чехословакии // Сохранить для России: К 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге / Гос. Третьяковская галерея; сост. Т.С. Зелюкина и др.; отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 8–17.
- 8 *Фейгмане Т.Д.* Латвия в судьбе художника Евгения Климова // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 107–115.
- 9 *Якимович А.К.* От импрессионистов к Пикассо // Якимович А.К. Искусство непослушания: Вольные беседы о свободе творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 272–287.

Sources:

- 1 Benois A. N. Latviiskaya vystavka [Latvian Exhibition]. *Aleksandr Benua razmyshlyaet...* [Alexandre Benois Reflects...], entry article and notes I. S. Zilbershtein, A. N. Savinov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1968, pp. 414–469. (In Russian)
- 2 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 7 marta 1938 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 7th, 1938]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 1. (In Russian)
- 3 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 6 sentyabrya 1943 goda [Letter to Eugene Klimoff, September 6th, 1943]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 3. (In Russian)
- 4 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 28 dekabrya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 28th, 1948]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 13. (In Russian)
- 5 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 28 maya 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 28th, 1950]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 17. (In Russian)
- 6 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 7 yanvarya 1952 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 7th, 1952]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 1, 1 turnover. (In Russian)
- 7 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 14 fevralya 1954 goda [Letter to Eugene Klimoff, February 14th, 1954]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 8. (In Russian)
- 8 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 4 maya 1955 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 4th, 1954]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 11. (In Russian)
- 9 Benois A. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 15 maya 1956 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 15th, 1956]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 14, 14 turnover. (In Russian)
- 10 Benois N. A. Pis'mo E. E. Klimovu: 21 oktyabrya 1967 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 21st, 1967]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 2, l. 1 turnover. (In Russian)
- 11 Dobuzhinsky M. V. Pis'mo E. E. Klimovu: 10 avgusta 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, August 10th, 1950]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 4. (In Russian)
- 12 Dobuzhinsky V. M. Pis'mo E. E. Klimovu: 29 iyulya 1961 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 29th, 1961]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 7. (In Russian)
- 13 Klimova E. E. Pis'mo V. A. Pushkarevu: 22 maya 1973 goda [Letter to Vassily Pushkaryov, May 22nd, 1973]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 8, l. 6. (In Russian)
- 14 Leizerson M. Ya. Pis'mo E. E. Klimovu: 8 iyulya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 8th, 1948]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 1. (In Russian)
- 15 Leizerson M. Ya. Pis'mo E. E. Klimovu: 4 noyabrya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, November 4th, 1948]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 2. (In Russian)

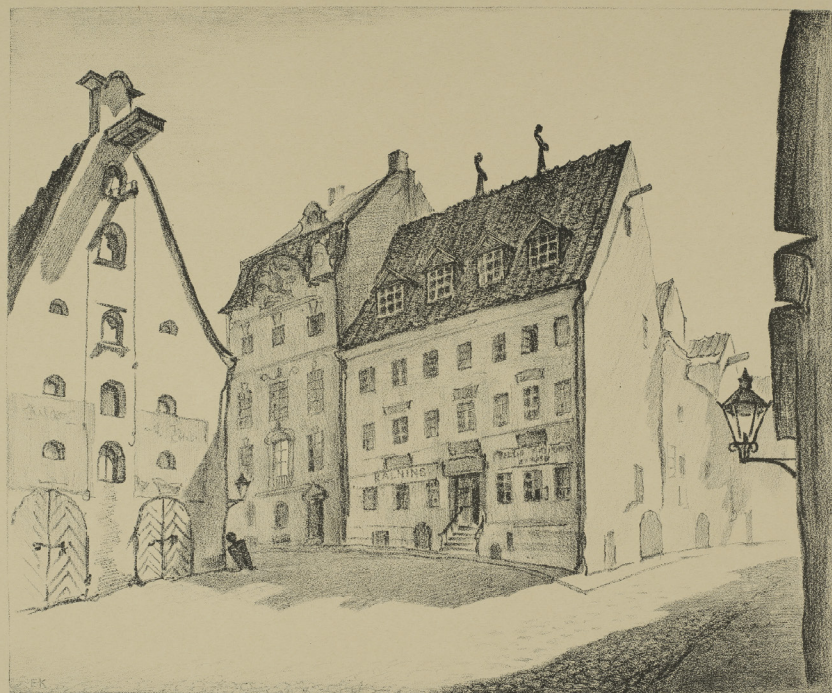
- 16 Leizeron M. Ya. Pis'mo E. E. Klimovu: 17 yanvarya 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 17th, 1950]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 6. (In Russian)
- 17 Masutin V. N. Pis'mo E. E. Klimovu: 22 yanvarya 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 22nd, 1947]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 5, l. 3 turnover, 4. (In Russian)
- 18 Serebryakov A. B. Pis'mo E. E. Klimovu: 16 avgusta 1968 goda [Letter from Alexandre Serebryakoff to Eugene Klimoff. August 16th, 1968]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 22, l. 20. (In Russian)
- 19 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 1 iyunya 1955 goda [Letter to Eugene Klimoff, June 1st, 1955]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 3. (In Russian)
- 20 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 30 yanvarya 1956 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 30th, 1956]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 7. (In Russian)
- 21 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 8 maya 1958 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 8th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 13. (In Russian)
- 22 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 26 oktyabrya 1958 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 26th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 15. (In Russian)
- 23 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 12 dekabrya 1959 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 12th, 1959]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 20. (In Russian)
- 24 Serebryakova Z. E. Pis'mo E. E. Klimovu: 15 dekabrya 1961 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 26th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 25 turnover. (In Russian)
- 25 Sinaisky V. I. Pis'mo E. E. Klimovu: 2 iyulya 1946 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 2nd, 1946]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23. (In Russian)
- 26 Sinaisky V. I. Pis'mo E. E. Klimovu: 19 dekabrya 1946 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 19th, 1946]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 12 turnover. (In Russian)
- 27 Sinaisky V. I. Pis'mo E. E. Klimovu: 20 marta 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 20th, 1947]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 14. (In Russian)
- 28 Sinaisky V. I. Pis'mo E. E. Klimovu: 22 noyabrya 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, November 22nd, 1947]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 24. (In Russian)
- 29 Sinaisky V. I. Pis'mo E. E. Klimovu: 9 marta 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 9th, 1948]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 45 turnover. (In Russian)
- 30 Cherkesova-Benois A. A. Pis'mo E. E. Klimovu: 31 maya 1963 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 31st, 1963]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 29, l. 28. (In Russian)
- 31 Cherkesova-Benois A. A. Pis'mo E. E. Klimovu: 3 yanvarya 1965 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 3rd, 1965]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 29, l. 33 turnover. (In Russian)
- 32 Shcherbatov S. A. Deklaratsiya Lutsiferianstva. Pismo iz Rima [Declaration of Luciferism. A Letter from Rome]. *Russkaya mysl'*, 1952, no. 433. (In Russian)

Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов

- 33 Shcherbatov S. A. Pis'mo E. E. Klimovu: 19 fevralya 1953 goda [Letter to Eugene Klimoff, February 19th, 1953]. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 32, l. 7. (In Russian)
- 34 Towns: 20 Drawings by Eugene Klimoff. [Canada], [w/o year]. 20 l. *DRZ imeni A. I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad]. (In English and Russian)

References:

- 1 Zemlyakova O. K., Leonidov V. V. Evgenii Klimov i Sovetskii Fond kul'tury [Eugene Klimoff and the Soviet Cultural Foundation]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T. V. Veresova, A. G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 102–106. (In Russian)
- 2 Murrey N. *Nevospetyi geroi russkogo avangarda. Zhizn' i sud'ba Nikolaya Punina* [The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Fate of Nikolai Punin], transl. from English A. Kuzmina. Moscow, Slovo Publ., 2018. 384 p. (In Russian)
- 3 *Raduga nad Pskovshchinoi: Khudozhnik, iskusstvoved, pedagog, restavrador Evgenii Evgenievich Klimov (1901–1990) i Pskovskii kraj* [Rainbow Over Pskov Region: Artist, Art Historian, Teacher, Restorer Eugene Klimoff (1901–1990) and the Pskov Region], author-comp. V. Galitsky. Pskov, 2011. (In Russian)
- 4 Saltan N. I. Russkie rizhane i Pskovskaya zemlya [Russian Residents of Riga and Pskov Land]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T. V. Veresova, A. G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 116–127. (In Russian)
- 5 Sergeev V. N. *Evgenii Klimov. Khudozhnik-realist russkogo zarubezh'ya. 1901–1990* [Eugene Klimoff. An Artist of the Russian Diaspora. 1901–1990]. Moscow, Russkii put' Publ., 2018, 160 p. (In Russian)
- 6 Sokolova T. F. Khudozhnik Evgenii Evgenievich Klimov: Materialy k biografii [Artist Eugene Klimoff: Materials for the Biography]. *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenitsyna* [Yearbook of the Solzhenitsyn House of Russia Abroad], 2013, no. 4, pp. 633–646. (In Russian)
- 7 Tolstoi A. V. Russkaya khudozhestvennaya emigratsiya v Chekhoslovakii [Russian Artistic Emigration in Czechoslovakia]. *Sokhranit' dlya Rossii: K 80-letiyu Russkogo kul'turno-istoricheskogo muzeya v Prage* [Save for Russia: To the 80th Anniversary of the Russian Cultural and Historical Museum in Prague]. State Tretyakov Gallery, comp. T. S. Zelukina and others, ed. T. L. Karpova. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2015, pp. 8–17. (In Russian)
- 8 Feigmane T. D. Latviya v sud'be khudozhnika Evgeniya Klimova [Latvia in the Fortune of the Artist Eugene Klimoff]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T. V. Veresova, A. G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 107–115. (In Russian)
- 9 Yakimovich A. K. Ot impressionistov k Pikasso [From Impressionists to Picasso]. Yakimovich A. K. *Iskusstvo neposlushaniya: Vol'nye besedy o svobode tvorchestva* [The Art of Disobedience: Free Talk About Freedom of Art]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011, pp. 272–287. (In Russian)



4

Илл. 1. Климов Е.Е. Рига. 1937. Литография. Из альбома «Городские пейзажи» / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. КП-81893/4. ГР-109351

Fig. 1. Eugene Klimoff. Riga. 1937. Lithography. The album "Cityscapes" / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. КП-81893/4. ГР-109351



6

Илл. 2. Климов Е.Е. Оттепель. 1937. Литография. Из альбома «Городские пейзажи» / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. КП-81893/6. ГР-109353

Fig. 2. Eugene Klimoff. Thaw. 1937. Lithography. The album "Cityscapes" / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. КП-81893/6. ГР-109353

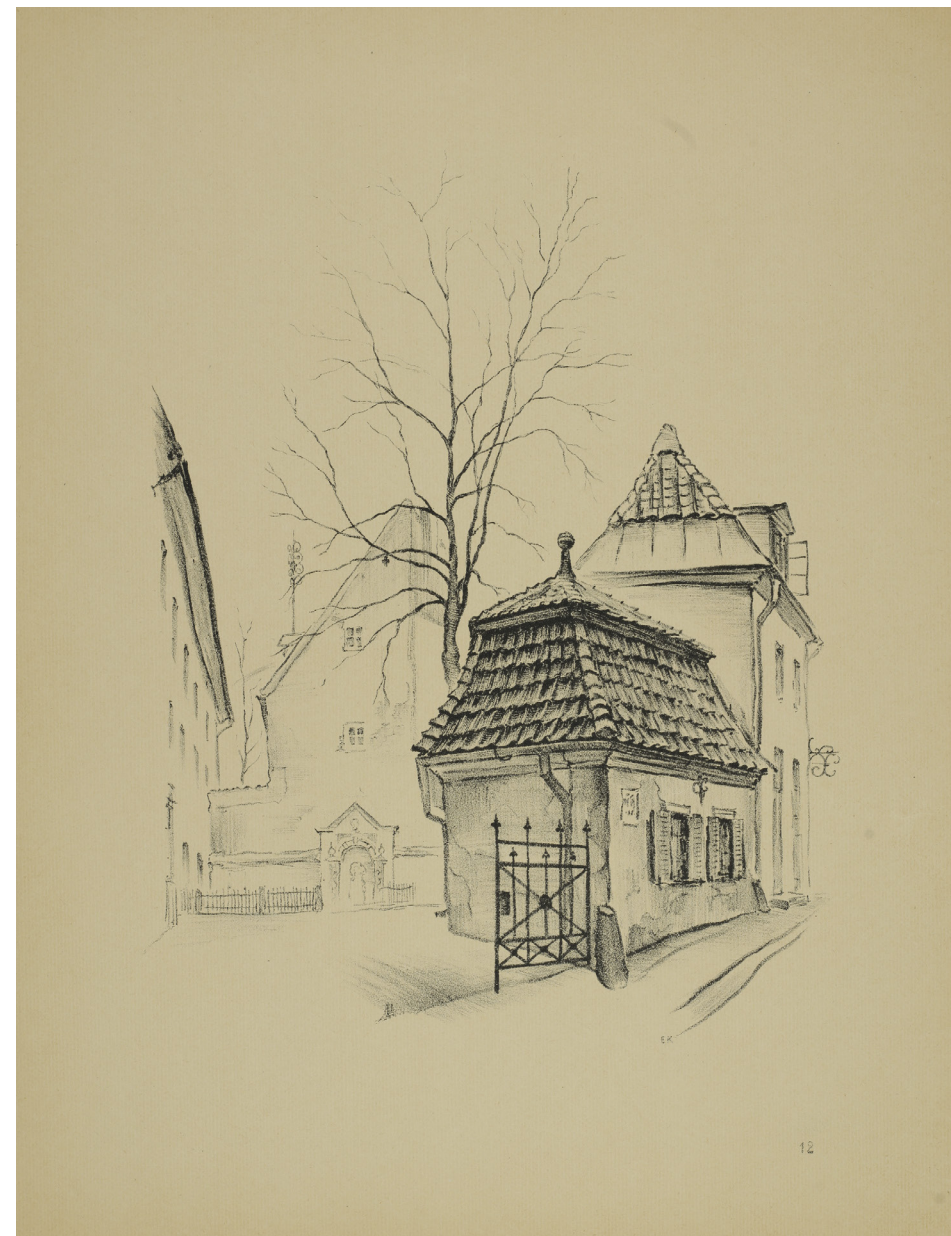


Ил. 3. Климов Е.Е. Сумерки. 1937. Литография. Из альбома «Городские пейзажи» / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. КП-81893/8. ГР-109355

Fig. 3. Eugene Klimoff. Twilight. 1937. Lithography. The album "Cityscapes" / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. КП-81893/8. ГР-109355

Ил. 4. Климов Е.Е. Уголок старой Риги. 1937. Литография. Из альбома «Городские пейзажи» / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. КП-81893/12. ГР-109359

Fig. 4. Eugene Klimoff. a corner of Old Riga. 1937. Lithography. The album "Cityscapes" / PILSETAS AINAVAS E. Klimova. 12 litografuas. Riga, 1937. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. КП-81893/12. ГР-109359





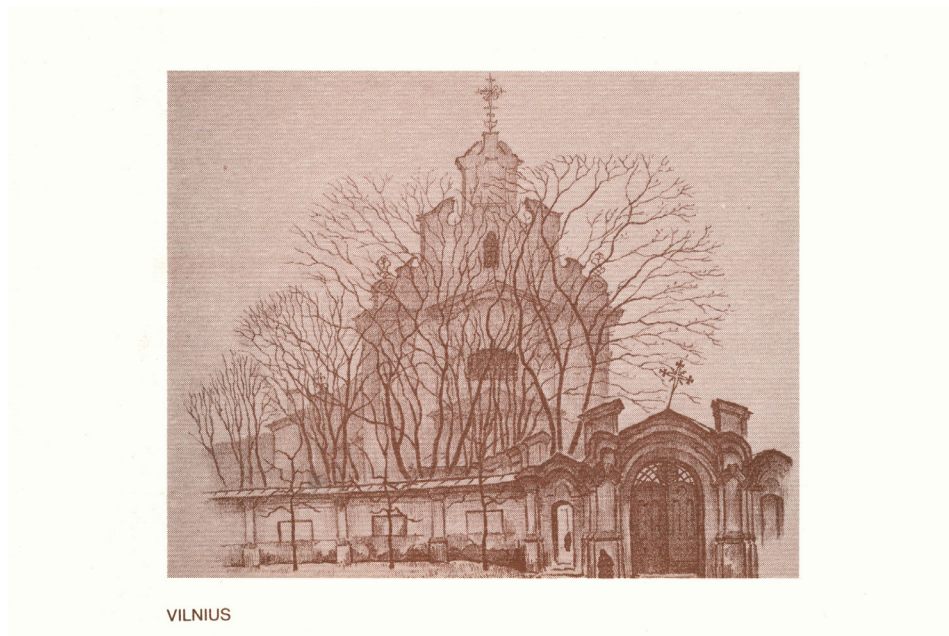
Ил. 5. Климов Е.Е. Рига. 1980. Литография. Набор открыток «Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff». Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына, Москва
Fig. 5. Eugene Klimoff. Riga. 1980. Lithography. Set of postcards "Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff". The Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow



Ил. 6. Климов Е.Е. Улица форштадта (Рига). 1928. Литография. Из альбома «Десять городских пейзажей» / Desmit pilsētas ainavas. E. Klimova litografijas. Riga, 1928. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. КП-82193/11. ГР-111571
Fig. 6. Eugene Klimoff. Suburban street (Riga). 1928. Lithography. The album "Ten Cityscapes" / Desmit pilsētas ainavas. E. Klimova litografijas. Riga, 1928. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. КП-82193/11. ГР-111571



Ил. 7. Климов Е.Е. Рига. 1980. Литография. Набор открыток «Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff». Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына, Москва
Fig. 7. Eugene Klimoff. Riga. 1980. Lithography. Set of postcards "Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff". The Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow



© Alexis Klimoff

Ил. 8. Климов Е.Е. Вильнюс. 1980. Литография. Набор открыток «Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff». Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына, Москва

Fig. 8. Eugene Klimoff. Vilnius. 1980. Lithography. Set of postcards "Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff". The Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow



© Alexis Klimoff

Ил. 9. Климов Е.Е. Торонто. 1980. Литография. Набор открыток «Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff». Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына, Москва

Fig. 9. Eugene Klimoff. Toronto. 1980. Lithography. Set of postcards "Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff". The Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow



QUÉBEC

© Alexis Klimoff

Ил. 10. Климов Е.Е. Квебек. 1980. Литография. Набор открыток «Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff». Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына, Москва
Fig. 10. Eugene Klimoff. Quebec. 1980. Lithography. Set of postcards "Towns. 20 drawings by Eugene Klimoff". The Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow

УДК 75; 7.036

ББК 85.103

Romanova Elena O.

Advisor, Department of Art Studies and Art Criticism, Academician, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
 ResearcherID: AGI-6359-2022
 art-rah@mail.ru

Keywords: Eugene Klimoff, portrait painter, landscape painter, cultural figure, Russian emigration, Russian culture, A. Benois, M. Dobuzhinsky, Z. Serebryakova, Mir Iskusstva (World of Art)

Romanova Elena O.

The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-92-155

For cit.: Romanova E.O. The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 92-155. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>. (In Russian)

Для цит.: Романова Е.О. Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов // *Художественная культура*. 2023. № 2. С. 92-155. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>.

Романова Елена Олеговна

Советник отделения искусствознания и художественной критики Российской академии художеств, академик РАХ, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
 ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
 ResearcherID: AGI-6359-2022
 art-rah@mail.ru

Ключевые слова: Евгений Климов, портретист, пейзажист, деятель культуры, русская эмиграция, русская культура, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, З.Е. Серебрякова, «Мир искусства»

Романова Елена Олеговна

Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов

Abstract. The article is devoted to the artist of the Russian emigre artistic circle Eugene E. Klimoff (1901–1990). a committed realist, as a painter and graphic artist, Klimoff worked in the field of landscape and portrait. The artist's creative heritage includes many portraits of representatives of Russian artistic emigre circles, cultural and scientific figures, as well as landscapes of those places in which he happened to live during his life. These landscapes are autobiographical and belong to the category of historical evidence, acquiring special value after a hundred of years. a significant part of the landscapes is executed in the technique of lithography, and the attention of this article is focused on them. At the same time, the landscapes by Klimoff are analysed not only from the point of view of a modern art critic but also from that of his contemporaries. This perspective became possible due to Klimoff's extensive correspondence with many famous Russian artists in exile, including Alexandre Benois, Zinaida Serebryakova, Mstislav Dobuzhinsky, and others.

Klimoff's activities in various fields of art pursued a specific goal — the promotion of Russian art in its entirety in those cities and countries where he happened to stay. He became one of the founders of the cultural and educational society "Akropol" in Latvia, and in 1932 became its executive secretary; in 1940, he headed the Russian Department at the Riga Art Museum. In different countries of the world, Klimoff painted churches and restored church murals; he also gave public lectures on ancient Russian icon painting, subsequently expanding a variety of lecture topics and including Russian fine art of the 18th, 19th, and 20th centuries, including the work of his Russian contemporaries. At the same time, Klimoff's activities as an educator began to spread in another direction — towards homeland, for which he carefully preserved not only his and his circle artists' works but also memories of them in a form of correspondence with famous Russian culture and art personalities.

Аннотация. Статья посвящена художнику русского зарубежья Евгению Евгеньевичу Климову (1901–1990). Убежденный реалист, живописец и график, он работал в области пейзажа и портрета. В своем творческом наследии Климов оставил множество портретов представителей русской художественной эмиграции и деятелей культуры и науки, а также пейзажей тех мест, в которых ему довелось жить в течение жизни. Эти пейзажи носят автобиографический характер, относятся к разряду исторического свидетельства, что сто лет спустя приобретает особую ценность. Значительная часть пейзажей исполнена в технике литографии, на них и сфокусировано внимание данного исследования. При этом пейзажи Е.Е. Климова рассматриваются не только с точки зрения современного ученого, но и с точки зрения современников мастера. Этот ракурс стал возможен благодаря наличию обширной переписки Климова со многими известными русскими художниками в эмиграции — А. Бенуа, З. Серебряковой, М. Добужинским, др.

Деятельность Климова в разных областях искусства преследовала конкретную цель — продвижение русского искусства во всей его полноте в тех городах и странах, куда его забрасывала судьба. Он вошел в число основателей культурно-просветительского общества «Акрополь» в Латвии, а в 1932 году стал его ответственным секретарем; в 1940 году возглавлял Русский отдел в Рижском художественном музее. В разных странах мира Климов расписывал храмы и реставрировал церковные росписи, читал публичные лекции, посвященные древнерусской иконописи, впоследствии расширив лекционную тематику и включив в нее русское изобразительное искусство XVIII, XIX и XX веков вплоть до творчества русских художников — его современников. При этом со временем его деятельность просветителя стала распространяться и в другом направлении — в сторону родины, для которой он бережно сохранял произведения не только свои и художников своего круга, но и переписку с известными русскими деятелями культуры и искусства, воспоминания о них.

Did not the Lord send us, artists,
 So that seeing His creation,
 We would extract the nectar of beauty
 And gently bring it to the hive?

E. Klimoff, Riga, 1938 [35]

The figure of Russian culture

“An outstanding man of art” [18] — this is how Alexander Serebryakov described the Russian emigre artist Eugene Klimoff (1901–1990) in one of his letters during their correspondence which lasted for almost 20 years. Indeed, Eugene E. Klimoff can hardly be called a painter only, as his almost 70-year creative activity was very diverse and vigorous. The main areas of Eugene Klimoff’s creative activity include but are not limited to painting and graphics, lithography and engraving, woodcarving, mosaics, creating and restoring church murals, history of art, teaching, delivering lectures, writing works on Russian artists, both his predecessors and contemporaries, memoir writing... This list can be continued by exhibition and patronage activity, to name a few. In one of her letters to the artist, Zinaida Serebryakova wrote, “I am surprised at your inexhaustible energy — to travel and work so much, both art and restoration (I wish I could learn from you!), teaching young people ... What a gift it is to be so talented and active!” [24].

Eugene Klimoff was born in 1901 in Mitau, Latvia, where his father, a lawyer by education, had moved from the capital after his marriage in search of a better-paid job and took the post of assistant court clerk at the district court. Eugene’s three older brothers had been born there too; he was the youngest in the family. A few years after his birth, the father climbed up the career ladder, first in Libau, then in Warsaw and St. Petersburg, where the family lived until the revolutionary upheaval. When it became turbulent, the Klimoff family moved to Novochoerkassk in the hope to wait out the revolutionary unrest. There Eugene graduated from a non-classical secondary school and started studying at the Don Polytechnic University, and concurrently studied at the I.F. Popov School of Art. [see: 42, p. 108]. However, the situation in the country began to evolve in a way nobody expected. Unable to withstand the pressure of what was happening, the father died, leaving the mother alone, while all the sons, with the exception of the younger one, happened to be directly

involved in the White Guard movement in one way or another. Therefore, hailed from the Baltic state, in 1921, the family decided to legally move to Riga — by that time the capital of an already independent country. Having graduated from the Latvian Academy of Arts, Eugene Klimoff became an active participant in the artistic process, worked as a graphic artist, portrait and landscape painter, and gave lessons. Later, he would significantly widen the area of his artistic interests and would work in the techniques of mosaics and engraving, and in the field of creating and restoring church murals. In 1944, Eugene Klimoff and his family moved to Europe, and in 1949, he settled down in Canada, where he would reside until the end of his life. All those years the artist participated in exhibitions, organized his monographic expositions in different cities and countries, delivered public lectures on the history of Russian art, including contemporary art, had his works published, and taught the Russian language at an American summer school for over 20 years. He sent individual albums of his lithographs to the USSR and patronized arts, donating items from his personal collection of works by Russian artists in exile after 1917 to their homeland.

The name of Eugene Klimoff was introduced into the scientific discourse of the Russian art history in the 1990s, when Alexis Klimoff, the artist’s son and custodian of his creative heritage, continued to hand over to Russian museums his works of art and biography materials, including personal memoirs and an extensive collection of letters that many iconic representatives of Russian emigre culture and arts exchanged with the master. Eugene Klimoff, the same age as the 20th century, met and communicated during their lifetime with three generations of Russian emigration. His addressees included artists Alexandre and Nicola Benois, Anna Cherkesova-Benois, Mstislav and Rostislav Dobuzhinsky, Vasily Masyutin, Zinaida Serebryakova, Alexander Serebryakov and Ekaterina Serebryakova, Vasily Sinaisky, philosopher Ivan Ilyin, archpriest Alexander Schmemann, writers Ivan Shmelyov, Naum Korzhavin, Aleksandr Solzhenitsyn and many others.

Most of the paintings by Eugene Klimoff are now reposited in the Pskov Museum-Reserve. According to art historian N.I. Saltan, during 25 years, the Klimoffs family donated to the Pskov Museum a collection of 1,000 items, including the master’s paintings, drawings and books [38, p. 125]. From the late 1920s up until leaving for Europe, the artist visited the Pechora territory almost on a yearly basis, went to Pskov and Izborsk and

left records that chronicled the life of those places and captured evidence of antiquity, which still existed in those years. The icon above the Pskov Kremlin gate is a monumental porcelain mosaic icon of the Holy Trinity designed by Eugene Klimoff. Created in the 1940s, the icon miraculously survived and waited to be embedded in the empty space above the gate (the icon that had been in place before 1917 was lost in the years after the revolution). During his lifetime, the artist donated albums of his lithographs dedicated to the places where he happened to live to the State Russian Museum. Some of the albums are now stored in the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts; some individual works — mostly portraits of representatives of Russian culture and science in exile — are kept in the museum collection of the Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Currently, Eugene Klimoff's creative activity is the subject of scientific research in Russia, so the name of the artist and, more broadly, a figure of Russian culture, enjoys merited recognition. Some years ago, a biographical book by V.N. Sergeyev about the artist came out, based on Klimoff's intimate diaries, which he had kept throughout his life [39]. However, from our perspective, it is of particular interest to understand not only how today's researchers see the artist's creative activity, but also how his contemporaries evaluated it, primarily artists he had immediate acquaintance with, friends whom he sent his works and photographs of exhibitions as gifts, whom he consulted and addressed with purely artistic problems — the issues of composition, colour and light, technology of lithography and engraving, etc. Eugene Klimoff's extensive correspondence provides such material for analysis.

Topographer artist. The images of homeland and their reception

The present article mainly focuses on the genre of landscape graphics. Here is what Klimoff himself wrote about his work in this area in a letter to the director of the State Russian Museum V.A. Pushkarev in 1973: "I have issued the following albums of lithographs:

1. Ten cityscapes. 1928
2. Cityscapes. 1937
3. In the Pechora Land. 1938
4. Riga. 1941
5. Italy. 1943

6. Kitzingen. 1948
7. Quebec. 1951
8. What is going away [Ce, qui s'en va]. 1952
9. The shoreline of the Gaspé Peninsula. 1953
10. Toronto. 1955

In addition to the albums, I have created individual lithographs and wood-cut engravings with the views of the Baltic States, Italy, Paris, Germany and Canada" [13].

The lithographs are different in technology, performed on stone and on zinc. The first three albums dedicated to Riga and the Pechora territory were enough to bring Klimoff recognition and fame.

Riga was the city of utmost importance in the life of Eugene Klimoff. There in 1929, he graduated from the Art Academy of Latvia (class of painter, portrait painter, graphic artist and sculptor Jānis Tilbergs, a student of Dmitry Kardovsky); he also worked in the studio of landscape painter Vilhelms Purvītis, a student of Arkhip Kuindzhi. Thus, Klimoff was fortunate in having his teachers: J. Tilbergs and V. Purvītis are considered outstanding Latvian artists of the first half of the 20th century, masters recognized worldwide. Concurrently, Eugene Klimoff graduated from the Art History Department of the Art Academy (teacher — Professor Boris Vipper), which would later allow him to deliver lectures on Russian art and not once would help him make ends meet. Yet in his student years, having tried turning to the avant-garde in his creative quest, Klimoff became a dedicated follower of realism in the visual arts, in which he found support from the Academy teachers and fellow artists. [see: 39, p. 27].

While studying at the Art Academy, Eugene Klimoff travelled extensively; he went to Germany, France and Italy to study Western European art, twice travelled to the USSR in order to study Russian art. With a group of students he visited not only Moscow and Leningrad, but also the Trinity Lavra of St. Sergius, Novgorod and Pskov. The choice of places was founded on his interest in church art and group lessons in icon restoration. As the artist later wrote in his diary, "the trip strengthened my love for everything Russian" [39, p. 31]. Yet another confession was made: "Art is inconceivable without God. a disbelieving artist is not a true creator" [39, p. 32]. These two fundamental conclusions determined Klimoff's artistic career.

On graduation from the Art Academy of Latvia, as if he had been waiting for that very moment, the artist started intense professional activity: he participated in exhibitions, in Europe, in particular, painted murals, restored icons, published articles on fine art, delivered lectures, and went on ethnographic expeditions to remote areas of the Baltic, including the Pechora territory, which had been part of Estonia since 1920... He had published his first album of lithographs with urban landscapes, mainly of Riga, while still a student.

Apparently, Eugene Klimoff was a truly whole person, whose character was marked with openness, benevolence and energy; he always sought to maintain relationships and keep in touch with colleagues, friends, and later with his students. A hundred years ago, in the absence of modern communication means, maintaining relationships, as well as beginning new ones, was only possible through correspondence. The character traits of Eugene Klimoff that have been mentioned above allowed him come into contact with a broad spectrum of representatives of Russian art and culture, despite age difference. Additionally, especially after the World War II, since he taught and gave public lectures, including those on contemporary Russian art, and published articles, he often turned to famous artists and their families to clarify the information about their work. Sending his own works as gifts to his addressees, Klimoff sometimes consulted recognized fellow artists, brothers of the brush (in the words of Mstislav Dobuzhinsky) and asked them for feedback and advice on his works. Some of those people of art he corresponded with for years he never happened to meet in real life.

One of the first Russian emigre artists to have got acquainted with Klimoff's lithographs was Alexandre Benois. Klimoff highly appreciated his contributions to Russian culture, reread his books on art history, and later became the author of a biographical book about the founder of the legendary *Mir iskusstva* (World of Art). As can be seen in their correspondence of 1938, Eugene Klimoff sent Alexandre Benois an album of lithographs dedicated to the Pechora territory; Benois thanked him in a return letter, evaluating the works: "Motives are collected most admirably. <...> It provides insights into this sadly poetic and miraculously survived corner of old Rus" [2].

A few years later, by 1943, Alexandre Benois was able to become familiar with all the lithograph albums issued by Klimoff by that time:

"Now I have three of your albums, which gives a surprisingly lively idea of our homeland, where you, lucky fellow, continued living, and which we are never destined to see again!.." [3].

For forty-four years, Klimoff lived in different territories that had been part of the Russian Empire before the revolution, which is what Alexandre Benois had in mind when referring to "homeland". Meanwhile, when relocating from one place to another, where one settles down for a lengthy period, an obvious feeling of a home ground inevitably arises. Therefore, the series of lithographs by Eugene Klimoff, dedicated to various cities where he happened to find himself during his lifetime, is of autobiographical nature. Klimoff arrived in Riga at the age of 20, already being a mature, formed individual. It is highly unlikely that he intended to leave this place of residence, having studied the culture and history of this land, having met colleagues and friends, having started his own family, and having collected a bundle of memories and precious moments of life, both professional and personal. Therefore, the 1928 and 1937 urban landscape lithographic series dedicated to Riga express the desire to capture his native environment, to strengthen the feeling of homeland, where he established himself as an artist, restorer, icon painter, and teacher... This feeling would continue and would determine the creation of lithographic series dedicated also to Canada, where Klimoff would move in 1949.

The lithographs dedicated to the Pechora territory are a vivid reflection of the love that accompanied the artist throughout his life, the love for the history and culture of the area, Pskov and Izborsk, the love for its antiquity, the subtle beauty of its nature, making anyone perceive of the world around as God's creation. In those works, as state by Alexandre Benois in one of the letters to Klimoff yet on a different occasion, "genuine inspiration resides, which in turn is the very essence of art" [4].

Generally, a poetic feeling is a steady component of Eugene Klimoff's works. This applies to both painting and graphics. It is not without a reason that his senior friend philosopher Ivan Ilyin in a humorous poem of gratitude for sending a sketch of the painting *Spring in Izborsk* called Klimoff, its author, "the master with a gentle soul" [39, p. 35].

Alexandre Benois would clearly feel this poetic tone, too: "What a delightful artist you are! This exclamation is due to the immense pleasure your *Spring in Izborsk* brought me! I just felt the breath of May in the north! and oh, those wrecked little houses! oh, those crooked fences! and oh, this

temple of God, as if fading into the morning fog!.. it is unfortunate that there are no colours, but I already feel this yellowish-greenish gamut!” [8] (apparently, Klimoff sent Alexandre Benois a photograph of his work *Spring in Izborsk* and described its colour scheme).

Alexandre Benois also felt a poetic mood in Eugene Klimoff’s lithographs dedicated to Canada: “Your lithographs gave me intense pleasure, both aesthetically (I admired your pencil technique), and „topographically“ (now I am familiar with what your Quebec, your Canada look like). Remember, you once complained in a letter that Canada knows no warmth and comfort. I should say some of your urban landscapes do express elegance and warmth” [7].

Vasily Sinaisky⁽¹⁾ a long-time senior friend of the artist, in his review on one of the lithographs from the album that had been sent to him, elaborated on these characteristics: “Lithography is masterful and art-filled, it looks into the heart of things in their simple and visual display in the general synthesis, in which a man is also involved” [25, l. 62 back].

Turning back to the series of landscape lithographs, through which Klimoff, each time finding himself in a new place, created an image of a new homeland, another aspect is worth considering: over the years, the city images began to take the form of historical evidence. Obviously, when making sketches of Pskov or Izborsk, the artist initially sought to preserve their images for posterity. He had a similar intent later in Canada, when he hurried to capture ancient buildings literally disappearing before his eyes [see: 39]. Working on urban landscapes with the views of the places where he lived, and trying to stop time to savour the moment, Klimoff would unavoidably record urban environment, which by today, with all the devastating cataclysms of the 20th century, has transformed beyond recognition. Meanwhile, the artist did not simply compile scenes from the life of a city, for instance, Riga; he created the space of Riga, incorporating its various faces.

Those first to appreciate it were his friends and colleagues who remembered the city in the days when Klimoff had depicted it. An

acquaintance of Eugene Klimoff from his time in Riga, the artist Max Lazerson, later a scientist, professor at Columbia University (the USA), wrote in his letter: “I am particularly grateful to you for the sketch of the Moscow suburb. It is very well-executed and if you have the whole album for sale, please, consider me a potential buyer. With trepidation and painful longing do I remember walking along this street <...> and how successfully you have presented Gostiny Dvor, somewhat primitive, but still Russian Empire style!” [15].

In another letter, he goes as follows: “I was touched to the core by the arch, which I seemed to have recognized unmistakably: it is a modest triumphal arch to Alexander I, in recent years standing on the Livland highway near Riga, near the new Jewish cemetery. But in your drawing, it is surrounded on top by tree branches, which make it even more inviting, it looks as if standing in a deserted park somewhere in Pavlovsk” [16].

Eugene Klimoff can rightfully be called an artist who, like Dante, “created when love prompted him to do so”. a distinctive feature of the artist’s urban landscape is silence. The artist engages the audience in a hushed conversation, which identifies those works as the so-called “quiet graphics” (Yu. Gerchuk). Extreme conciseness of artistic means, inner restraint and subtlety — these are the sources of the lyrical element in E. Klimoff’s graphic works. What we see is not just a topographer artist, but an artist endowed with inner vision. For this reason, his landscapes drawn from nature are always inspired, express the spiritual world of their author, and are filled with feeling. According to Vasily Sinaisky, “the line, its movement, bizarre forms and spots all have their own subtle charm, they carry the beauty of our visible and invisible world, the latter being represented by fine mental nuances, expressed in the visible world by the hand of an artist, poet, writer” [26]. As a result, in his landscapes, unremarkable at first glance, Klimoff managed to emphasize the power of the captured moment.

This is how Klimoff himself explained his interest in the genre in the opening statement to a set of reproductions of his urban landscape drawings: “Most of my life I have lived in cities, and yet in my younger years, streets, squares, bridges, monuments and the entire “city landscape” became my point of focus. However, it is not only wide panoramas that I found fascinating; I also saw a peculiar charm in the inconspicuous parts of cities. Traveling across Europe in recent years, I have tried to notice

(1) Vasily Sinaisky (1876–1949) — lawyer, historian, poet. They met at one of the exhibitions in Riga, since Sinaisky was seriously interested in painting and practiced it, including in Paris. Klimoff was still a student of the Art Academy of Latvia back then. Later they had a trip to Italy together. Their friendship lasted until the rest of V.I. Sinaisky’s life.

the urban spirit, where each temple or building gives evidence of its life and history” [34]. (There is no date on the set of postcards, but there is an indication of publication in Canada, based on which the artist’s successors nominated the year of publication as 1980).

The peculiarities of artistic techniques

Let us make a point about the master’s technique, bearing in mind the fact that having applied for the Art Academy of Latvia, he entered year two directly. Faithful to the traditions of the old masters in painting and graphics, Eugene Klimoff was favoured with comparison with such recognized masters of urban landscape of his time as Mstislav Dobuzhinsky and Georgy Vereisky. The first to draw the parallel between the artists was Alexandre Benois in a 1939 “artistic letter” to the audience, dedicated to the review of the Latvian exhibition at the Jeu de Paume in Paris: “To ... the names of Riga graphic artists, we should add that of E. Klimoff, whose lithographed views of Latvia are full of mood and poetics (the 1937 album). I cannot give Klimoff a better compliment than comparing his charming urban and suburban landscapes with similar works by Dobuzhinsky and Vereisky” [1, p. 469].

The testimony of Mstislav Dobuzhinsky himself deserves attention. In one of his letters to Klimoff, the master thanked him for the lithographs he had sent and concluded: “Although you were not my student, I can consider you one.” [11, l. 2].

Two years before his death, Mstislav Dobuzhinsky conducted a detailed analysis of Eugene Klimoff’s artistic technique in drawing, defining it as very close to his own, revealed his arsenal of lithography techniques, and gave advice: “... I rejoice at the fact that you strive for a short composition and know to find a „point of view“; it is something I can relate to”. And further: “If I may, if that does not make you angry, I would give you friendly advice of a fellowman, purely technical: do not limit yourself to a lithographic pencil; apparently, your lithographs are made on stone or aluminium, not on paper. If on stone, the more so — lithographic ink, a pen or a brush combined with a pencil can give a greater emphasis to the drawing — though, I judge it from my own experience and I certainly do not want to impose this on you! I also have employed a scratching technique when working on stone — for the same purpose. I am not keen

on stroke shading; why not apply continuous shading with the flat side of a lithographic pencil? No need to „teach“ you drawing — you yourself understand everything. I would only consider scrutinizing the pattern <...>” [11, l. 10 back, 11, 11 back].

Interestingly, Alexandre Benois also gave recommendations to Eugene Klimoff on his lithographs — and very unexpected ones indeed: “... it seems to me that if coloured, they could acquire particular exquisiteness! I am aware that from the point of view of true lithography connoisseurs this is vandalism and heresy. But so it goes and I cannot help it — the lithographs by Martynov and Galaktionov, and (quite another story) those by Domiet and Gavarni, all of them I prefer (!) coloured (and how wonderfully coloured!)” [7, l. 8, 8 back].

Returning to the works of Eugene Klimoff-the graphic artist, it should be emphasized that his drawings, lithographs and engravings follow the academic tradition in art exclusively. There is no appeal to the deformation technique as a figurative form of modern plastic arts. The focus of the artist’s attention was not the question of experimental language, and he did not consider it possible to transform his artistic language in response to his whims of fate. Although, it may be due to hardship that he could not accept the distortion of natural vision, aiming to convey in his works only the beauty, inner charm and appeal of what he depicted.

The problem of classical art and the latest trends in painting

Meanwhile, modernist works of contemporary artists did not go unnoticed by Eugene Klimoff and, apparently, his question was as follows: “Is it true that modern painting is inspired by ugliness, and classical painting — by beauty?” [32]. This is how the question on contemporary art was formulated in the article by Prince Sergei Shcherbatov, published in the *Russian Thought* newspaper (no. 433, March 19, 1952) under the title “Declaration of Luciferianism”. The article was devoted to a discussion of an Italian radio debate about the “new art”, the topic of which was stated as the question above. Sergei Shcherbatov and Eugene Klimoff exchanged letters; they were brought together by a shared negative attitude towards modernism and rejection of the dominating trends in arts. Sergei Shcherbatov thanked the artist for one of his letters, which “expressed bitter anguish over art, which I myself have been suffering alongside with illnesses ...” [33].

In order to understand the viewpoints of protagonists and opponents of the classical art tradition and the latest trends in art, let us cite two passages from the article mentioned above: the one by the abstract artist Alberto Savinio — poet, prose writer, essayist, artist, musician, younger brother of Giorgio de Chirico, and the other one — by the author of the article, Prince Sergei Shcherbatov — artist, philanthropist, collector, student of Leonid Pasternak, establisher of the “Modern Art” salon in pre-revolutionary Moscow.

Reminding that “beauty” and “ugliness” are relative concepts, suggesting that the terms “old” and “modern” art should be discarded and that the latter one should be named “new”, Alberto Savinio defined his vision of contemporary art as follows (recall that the dialogue took place in the early 1950s): “The new generation is destined to reveal their inner world of concepts, their vision of a different, new beauty, which is drawn from an abstract cosmos of forms that has nothing to do with the visible world.

All the forms of the visible world, which old art operated with, are outdated, obsolete and no longer meet the aesthetic demands of new art, and new man — creator and visionary of new aesthetics, more refined and sophisticated. The „wise“ Matisse recognized this and turned away from the old forms, and so did the „outstanding master philosopher“ — Picasso” [32].

What did Prince Sergei Shcherbatov have to answer Alberto Savinio? He was uncompromising in rejecting modern, or new, art forms: “All that has been „so beautifully and exhaustively outlined“ in this declaration can be condensed into one word: Luciferianism with its temptation and pride.

Such is the unceasing denigration of the Holy Spirit, which through its grace-given power enlightens the entire spiritual life, of which art is a vivid manifestation — a power without which the impotent human frame could never and will never be able to create genuine, inspired art — but only the art that is weak, graceless, all the way to the perverted generation of brain deviations of the „new man“ — the creator of the „new art“” [32].

A similar discussion has been revolving since the time of N.A. Berdyaev. Nevertheless, the issue of the juxtaposition of classical and modernist art in the mid–20th century is exceptionally interesting, especially if discussed in places other than the USSR, where socialist realism legislatively prevailed in those years. This is of interest not only from Eugene Klimoff’s perspective about contemporary art, but also in the context of his correspondence

with the most recognized representatives of Russian art, most of whom, as we will see, were irreconcilably against the modernist experiment, and considered Picasso to literally have a demonic element (Alexandre Benois). Eugene Klimoff expressed his opinion on this matter at various times in his letters, writing about the exhibitions of contemporary art he attended, and his addressees welcomed the topic.

Alexandre Benois: “The continuous reign of the Naked King, and so many charlatans who have dressed him in non-existent garments!” [5].

“...„Non-objective painting“ is something terrible in nature, for this is work of all amateurism, ignorance, absurdity and, of course, charlatanism. However, another type of modern (continuous) charlatanism is no better. At the head of it are the modern-day Raphael — Picasso and the modern-day Titian — Matisse; in general, the name of this devilry is Legion!” [9].

“Everything that does not profess belief in Picasso, in Dali, etc., etc. — all is doomed to extinct without a trace. <...> All this brazen triumph of the devilry disgusts me...” [8].

Zinaida Serebryakova: “...an exhibition of the Guggenheim collection (from New York) is now open at the Louvre Museum of Decorative Arts — this „abstract“ nonsense is so revolting that the disgust will long plague life out...” [21].

“Last time A.N. [Benois] and I relieved our feelings about the modern “catastrophe” in art, and uncle Shura expressed his indignation with the impudence of Picasso, who had been so bold as to create a mediocre nonsense of a „fresco painting“ (800 square meters!) in the UNESCO courtyard in Paris ... We are predominantly appalled at the stupidity of the people (currently at the wheel of „art“) who accepted this work! A.N. sees a demonic element in Picasso...” [22].

Rostislav Dobuzhinsky (son of Mstislav Dobuzhinsky): “...I’m considering doing abstract art for extra money (if there is a demand, then why not amuse myself. After all, this is easy art. What is needed is just a little imagination and a sense of composition and beauty, which I have enough of), so I can compete with Kle [sic. — *E.R.*], Picasso and others. From a purely decorative point of view, it can even be entertaining. I will even call my series „decorative abstractions“. And painting is, of course, another thing” [12].

Vasily Sinaisky: "...They look for technique, though unsuccessfully, and that is it. Goodness, beauty, and truth — this triad remains concealed from contemporary art, it does not see it" [27].

Anna Cherkesova-Benois (daughter of Alexandre Benois): "You are right to say that the world is threatened by the nightmare of abstraction... <...> I recently saw the ceiling painted by Chagall, which adorned the Paris Opera — well, I flew into a rage. God, what a nightmare, illiterate babble, in the most classical monument of the time of Napoleon III! Of course, father is right [*unreadable*], and so are all true artists and connoisseurs of art, like you and those who did not follow the stream of platitude and absurdity that is flooding exhibitions and even museums of so-called modern art" [31].

In this respect, how can we not remember here Nikolay Punin, an ardent advocate for abstract artists in Soviet Russia, who fearlessly tried to make the right to experiment in art recognized? In his lectures and speeches, Punin repeatedly proved that contemporary artists did not disregard traditional art but critically examined it and then generated bold ideas. By means of innovative art, they expressed their understanding of modernity and surrounding reality [see: 36, p. 287].

Whereas in the 1930s–1950s, the Soviet state prohibited Punin to express and publish his views on contemporary art (he ended his days in a Gulag camp), in the 21st century, the authoritative art historian A.K. Yakimovich has the opportunity to freely express his opinion on the development of modernist art in the last century and discover its origins long before acquired its visual form [see: 43, p. 272].

A century later, it is easier to trace the origin of modernist art and define its place. However, in the mid–20th century, it was more challenging, especially when being a direct participant in the artistic process. Of Eugene Klimoff's addressees known to us, there is only one artist to have taken the liberty of justifying the work of Picasso. It was Vasily Masyutin, whom Klimoff had turned to with questions about the engraving technique. "You should not be so worried about Picasso's work", wrote Vasily Masyutin. "Above all, he is an interesting artist, very gifted. <...> If you admit of distortion of colourful that sometimes dims the „verity“ of the depicted object, then why not let in the possibility and legitimacy of distortion of form. Form as such can be either simplified or distorted, and its manifestations can be presented in different terms. Also, form

can be differentiated and what we are used to seeing as a whole can be dispersed, fragmented.

Of course, what dominates, in this case, is not a part but judgment; meanwhile it is the perception of form that is more complex than the perception of colour or line. Considering the conditions we live in, we cannot underestimate the moment which is pronounced in our technical age — the image moment. Obviously, the creative work of artists who challenge visible reality may seem alien, but ... what can be done: their brain is just more artistic than the eye, that is it" [17].

Eugene Klimoff remained consistent with his chosen creative path and committed to realism in art. In this regard, the opinion of the artist Max Lazerson, Klimoff's old friend, is of interest. Recalling his early works, Lazerson said that Klimoff would not have made a modernist artist anyway: "You are not suited to be a modernist architect. The Latvians, I remember, bristled at your „Latgalian“ suburb that turned out to be somewhat Russian" [14]. On receiving photographs of the exhibition of Eugene Klimoff's works, Max Lazerson wrote even more candidly: "I am glad that you are not an abstract artist, not a follower of Kandinsky, etc., but a naturally normal artist in a good way" [16].

This commitment of his was rewarded. The letters of various years, especially after 1944, when the artist moved to Europe, expressed regret that exhibitions of his works did not attract public interest. Alexandre Benois, unison in opinions with Klimoff, in his letter of January 7, 1952, expressed his grieving about the lack of demand for artworks by artists of his circle in the West: "... nobody needs my art. And not only mine, but all the art of our circle of ideas, feelings, attitudes, etc. Everything that we considered valuable in art, that we love in the souls of our like-minded artists, and that we thought to spiritually unite us — all is now declared nonsense. <...> Everything characteristic of the end of the 19th century is now despised — all that in Russia turned into the creative activity of Mir iskusstva! All that requires a careful, love approach, that speaks for the beauty of life (at least in its dramatic and tragic forms), what artists gladly used to demonstrate their skill in conveying the image, etc. No one has any concept of this now, no one is interested! And the more refined and sophisticated the work of art, the more it excites disgust!" [6]. Having reminded that a similar thing had happened in the history of mankind before, Alexandre Benois bitterly concluded that "after the complete

decline of ancient culture, Europe returned to its beauties and essence, if at all, but it had taken a millennium...” [6]. (Underlined as in the original).

Many emigre artists had similar feelings. a recognized expert in the history of Russian emigre art A.V. Tolstoy wrote that “traditional picturesqueness and stylized decorativeness, which many Russian emigre artists pursued to a different degree, ... could not claim special attention of either colleagues-professionals or the public who were genuinely interested in the avant-garde quest of both compatriots and Western European masters” [41, p. 15]. In his article, A.V. Tolstoy provided an overview of the artistic life of Russian emigrants in Prague, however, the trend obviously dominated across Europe.

Nevertheless, at some point, Eugene Klimoff’s exhibitions started to evoke keen interest in the audience, who could not help but fall under the spell of his deeply sincere creative work. As always, the artist shared the details of every exhibition with his addressees, send photographs of the exposition, wrote who attended it; if his exhibition was in the newspaper, he enclosed a press-cutting ... Thus, on November 22, 1947, Vasily Sinaisky wrote a return letter to his friend: “I have just received your letter <...> and learned about your Munich exhibition, and I am happy to share your joy that it was well received and aroused positive public feelings. Your love for creativity, for the beautiful and sincere passed on to them too” [28]. In another letter, Vasily Sinaisky wished Klimoff success in his upcoming exhibition, realizing how important it was for the artist: “I wish you every success in the exhibition, that heartfelt response from the audience, which multiplies the artist’s energy” [29].

Over a decade later, having written to Zinaida Serebryakova about an exhibition of his works in Canada, Klimoff received the following answer: “It was a pleasure to read that a lot of people attended it [the exhibition], it obviously was a success! Your vigour about generating interest of Canadians in Russian painting is also admirable... Here, in Paris, no one enlightens the French, and therefore, even people engaged in arts know nothing but „Russian icons“ (they have only heard about the „artist Rublev“ and Diaghilev’s Ballets Russes)” [23].

Anna Cherkesova-Benois also was supportive of Eugene Klimoff’s exhibitions: “I am very glad to receive the good news about your exhibition in Ottawa — what a pleasure it is to know that there is still an understanding audience that genuinely loves and appreciates true art. After all, there

are fewer and fewer true devotees of the art that you and I cherish and recognize as real” [30].

The feature typical of Klimoff’s graphic works include well-defined pattern, harmonious composition, appeal to light and shade when creating an image, varied and contrasting shading, and leaving some parts of a work blank, which adds airiness and lightness. The figurative and emotional structure of works reflects the artist’s worldview, his genuine interest in the world around, in everything he saw; this correlates with K.A. Korovin, according to whom a landscape should present the “story of the artist’s soul”. a person is rarely an object in Klimoff’s works; and even if present, they look insignificant contrasted with architecture or natural motifs. Normally depicted from the back, people in Klimoff’s works just supplement the composition. This may be the reason why in the drawings and lithographs different feelings go hand in hand: a feeling of love for what the artist saw around and a dash of tender sadness.

It was not once that Zinaida Serebryakova and Alexandre Benois mentioned to Klimoff viewing his lithographs with delight: “Your wonderful works. They brought us great pleasure, and we admired them for a long while!” [20]. “Yesterday, after a long time, I happened to visit Al[eksandr] Nik[olayevich] [Benois. — E.R.] and together we enjoyed your most interesting lithographs — they are very good!” [19].

The enlightener

Eugene Klimoff understood perfectly well what he was working for, having chosen for himself an educational mission in exile: his goal was promoting Russian culture in all possible ways — through capturing and preserving in his works the image of the world around, through exhibitions of his works, public lectures on Russian art, and numerous publications on Russian artists ... Concurrently, his educational activity was also addressed to the audience in Russia — his ancestral homeland. That is why during his lifetime, he donated albums of his works to Soviet museums, exchanged letters with collectors (I.S. Zilberstein) and directors of cultural institutions (V.A. Pushkarev), sent them the works of his addressee artists (in particular, Alexandre Benois), as well as valuable evidence of the artistic life of the Russian emigration — letters from recognized figures of art and culture of the time. Eugene Klimoff put in significant efforts in capturing and

passing along Russian culture, which he carefully preserved while residing in different countries, and which he was the bearer of, to descendants in his homeland.

Many of Eugene Klimoff's associates in exile recognized the significance of his educational activity. For instance, Vasily Sinaisky, who highly appreciated being in correspondence with Klimoff, found in his letters a culture close to his soul: "Your letter of May 29, 1946 brought great joy to me and my family. On reading it (I read it many times, indeed), we felt its breath, awakening in us the high and modest, the delicate human culture, whose representative in our world is you, a sensitive artist who bears hardship with fortitude and encourages us to follow your example ... <...> ... now you alone are making sketches of a modest [unreadable] antiquity, exploring villages and countries, penetrating with your inquisitive eye into the culture of the mankind" [25, l. 3]

Nicola Benois, having met the master in Montreal, where the La Scala Theatre was touring with his stage design, wrote to Eugene Klimoff: "Meeting you left a lasting impression on me and I was so pleased that in an alien and „hostile“, purely American city like Montreal, I could find someone so near and dear, a vivid embodiment of our outstanding Russian culture, whose best form was „our“ world, the world long-gone, the centre of which, indeed, was my unforgettable, beloved father!" [10].

Sources:

- 1 Benois A.N. Latviiskaya vystavka [Latvian Exhibition]. *Aleksandr Benua razmyshlyayet...* [Alexandre Benois Reflects...], entry article and notes I.S. Zilbershtein, A.N. Savinov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1968, pp. 414–469. (In Russian)
- 2 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 7 marta 1938 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 7th, 1938]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 1. (In Russian)
- 3 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 6 sentyabrya 1943 goda [Letter to Eugene Klimoff, September 6th, 1943]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 3. (In Russian)
- 4 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 28 dekabrya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 28th, 1948]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 13. (In Russian)
- 5 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 28 maya 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 28th, 1950]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 2, l. 17. (In Russian)
- 6 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 7 yanvary 1952 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 7th, 1952]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 1, 1 turnover. (In Russian)
- 7 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 14 fevralya 1954 goda [Letter to Eugene Klimoff, February 14th, 1954]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 8. (In Russian)
- 8 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 4 maya 1955 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 4th, 1954]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 11. (In Russian)
- 9 Benois A.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 15 maya 1956 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 15th, 1956]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage units 3, l. 14, 14 turnover. (In Russian)
- 10 Benois N.A. Pis'mo E.E. Klimovu: 21 oktyabrya 1967 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 21st, 1967]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 2, l. 1 turnover. (In Russian)
- 11 Dobuzhinsky M.V. Pis'mo E.E. Klimovu: 10 avgusta 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, August 10th, 1950]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 4. (In Russian)
- 12 Dobuzhinsky V.M. Pis'mo E.E. Klimovu: 29 iyulya 1961 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 29th, 1961]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 7. (In Russian)
- 13 Klimova E.E. Pis'mo V.A. Pushkarevu: 22 maya 1973 goda [Letter to Vassily Pushkaryov, May 22nd, 1973]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 8, l. 6. (In Russian)
- 14 Leizeron M.Ya. Pis'mo E.E. Klimovu: 8 iyulya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 8th, 1948]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 1. (In Russian)
- 15 Leizeron M.Ya. Pis'mo E.E. Klimovu: 4 noyabrya 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, November 4th, 1948]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 2. (In Russian)

- 16 Leizeron M.Ya. Pis'mo E.E. Klimovu: 17 yanvarya 1950 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 17th, 1950]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 14, l. 6. (In Russian)
- 17 Masutin V.N. Pis'mo E.E. Klimovu: 22 yanvarya 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 22nd, 1947]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 5, l. 3 turnover, 4. (In Russian)
- 18 Serebryakov A.B. Pis'mo E.E. Klimovu: 16 avgusta 1968 goda [Letter from Alexandre Serebryakoff to Eugene Klimoff. August 16th, 1968]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 22, l. 20. (In Russian)
- 19 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 1 iyunya 1955 goda [Letter to Eugene Klimoff, June 1st, 1955]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 3. (In Russian)
- 20 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 30 yanvarya 1956 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 30th, 1956]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 7. (In Russian)
- 21 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 8 maya 1958 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 8th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 13. (In Russian)
- 22 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 26 oktyabrya 1958 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 26th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 15. (In Russian)
- 23 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 12 dekabrya 1959 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 12th, 1959]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 20. (In Russian)
- 24 Serebryakova Z.E. Pis'mo E.E. Klimovu: 15 dekabrya 1961 goda [Letter to Eugene Klimoff, October 26th, 1958]. *OR GRM* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 151, inv. 1, storage unit 6, l. 25 turnover. (In Russian)
- 25 Sinaisky V.I. Pis'mo E.E. Klimovu: 2 iyulya 1946 goda [Letter to Eugene Klimoff, July 2nd, 1946]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23. (In Russian)
- 26 Sinaisky V.I. Pis'mo E.E. Klimovu: 19 dekabrya 1946 goda [Letter to Eugene Klimoff, December 19th, 1946]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 12 turnover. (In Russian)
- 27 Sinaisky V.I. Pis'mo E.E. Klimovu: 20 marta 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 20th, 1947]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 14. (In Russian)
- 28 Sinaisky V.I. Pis'mo E.E. Klimovu: 22 noyabrya 1947 goda [Letter to Eugene Klimoff, November 22nd, 1947]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 24. (In Russian)
- 29 Sinaisky V.I. Pis'mo E.E. Klimovu: 9 marta 1948 goda [Letter to Eugene Klimoff, March 9th, 1948]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 23, l. 45 turnover. (In Russian)
- 30 Cherksova-Benois A.A. Pis'mo E.E. Klimovu: 31 maya 1963 goda [Letter to Eugene Klimoff, May 31st, 1963]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 29, l. 28. (In Russian)
- 31 Cherksova-Benois A.A. Pis'mo E.E. Klimovu: 3 yanvarya 1965 goda [Letter to Eugene Klimoff, January 3rd, 1965]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 29, l. 33 turnover. (In Russian)
- 32 Shcherbatov S.A. Deklaratsiya Lutsiferianstva. Pismo iz Rima [Declaration of Luciferism. a Letter from Rome]. *Russkaya mysl'*, 1952, no. 433. (In Russian)

- 33 Shcherbatov S.A. Pis'mo E.E. Klimovu: 19 fevralya 1953 goda [Letter to Eugene Klimoff, February 19th, 1953]. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad], f. 43, inv. 1, storage unit 32, l. 7. (In Russian)
- 34 Towns: 20 Drawings by Eugene Klimoff. [Canada], [w/o year]. 20 l. *DRZ imeni A.I. Solzhenitsyna* [The Solzhenitsyn House of Russia Abroad]. (In English and Russian)

References:

- Zemlyakova O.K., Leonidov V.V. Evgenii Klimov I Sovetskii Fond kul'tury [Eugene Klimoff and the Soviet Cultural Foundation]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T.V. Veresova, A.G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 102–106. (In Russian)
- Murrey N. *Nevospetyi geroi russkogo avangarda. Zhizn' i sud'ba Nikolaya Punina* [The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Fate of Nikolai Punin], transl. from English A. Kuzmina. Moscow, Slovo Publ., 2018. 384 p. (In Russian)
- Raduga nad Pskovshchينو: Khudozhnik, iskusstvoved, pedagog, restavrator Evgenii Evgenievich Klimov (1901–1990) I Pskovskii kraj* [Rainbow Over Pskov Region: Artist, Art Historian, Teacher, Restorer Eugene Klimoff (1901–1990) and the Pskov Region], author-comp. V. Galitsky. Pskov, 2011. (In Russian)
- Saltan N.I. Russkie rizhane I Pskovskaya zemlya [Russian Residents of Riga and Pskov Land]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T.V. Veresova, A.G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 116–127. (In Russian)
- Sergeev V.N. *Evgenii Klimov. Khudozhnik-realist russkogo zarubezh'ya. 1901–1990* [Eugene Klimoff. An Artist of the Russian Diaspora. 1901–1990]. Moscow, Russkii put' Publ., 2018, 160 p. (In Russian)
- Sokolova T.F. Khudozhnik Evgenii Evgenievich Klimov: Materialy k biografii [Artist Eugene Klimoff: Materials for the Biography]. *Ezhгодnik Doma russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenitsyna* [Yearbook of the Solzhenitsyn House of Russia Abroad], 2013, no. 4, pp. 633–646. (In Russian)
- Tolstoi A.V. Russkaya khudozhestvennaya emigratsiya v Chekhoslovakii [Russian Artistic Emigration in Czechoslovakia]. *Sokhranit' dlya Rossii: K 80-letiyu Russkogo kul'turno-istoricheskogo muzeya v Prage* [Save for Russia: To the 80th Anniversary of the Russian Cultural and Historical Museum in Prague]. State Tretyakov Gallery, comp. T.S. Zelukina and others, ed. T.L. Karpova. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2015, pp. 8–17. (In Russian)
- Feigman T.D. Latviya v sud'be khudozhnika Evgeniya Klimova [Latvia in the Fortune of the Artist Eugene Klimoff]. *Vos'mye Pskovskie Mezhdunarodnye kraevedcheskie chteniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [8th Pskov International Local History Readings: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vol. 1, eds. T.V. Veresova, A.G. Manakova. Pskov, Pskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2018, pp. 107–115. (In Russian)
- Yakimovich A.K. Ot impressionistov k Pikasso [From Impressionists to Picasso]. Yakimovich A.K. *Iskusstvo neposlushaniya: Vol'nye besedy o svobode tvorchestva* [The Art of Disobedience: Free Talk About Freedom of Art]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011, pp. 272–287. (In Russian)

Источники:

- 1 *Бенуа А.Н.* Латвийская выставка // Александр Бенуа размышляет... / Вступ. статья и коммент. И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова. М.: Советский художник, 1968. С. 414–469.
- 2 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 7 марта 1938 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.
- 3 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 6 сентября 1943 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3.
- 4 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 28 декабря 1948 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 13.
- 5 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 28 мая 1950 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 17.
- 6 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 7 января 1952 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1, 1 об.
- 7 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 14 февраля 1954 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 8.
- 8 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 4 мая 1955 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 11.
- 9 *Бенуа А.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 15 мая 1956 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 14, 14 об.
- 10 *Бенуа Н.А.* Письмо Е.Е. Климову: 21 октября 1967 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1 об.
- 11 *Добужинский М.В.* Письмо Е.Е. Климову: 10 августа 1950 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 4.
- 12 *Добужинский В.М.* Письмо Е.Е. Климову: 29 июля 1961 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 7.
- 13 *Климов Е.Е.* Письмо В.А. Пушкиреву: 22 мая 1973 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 6.
- 14 *Лейзерсон М.Я.* Письмо Е.Е. Климову: 8 июля 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 1.
- 15 *Лейзерсон М.Я.* Письмо Е.Е. Климову: 4 ноября 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 2.
- 16 *Лейзерсон М.Я.* Письмо Е.Е. Климову: 17 января 1950 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 6.
- 17 *Масютин В.Н.* Письмо Е.Е. Климову: 22 января 1947 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 3 об., 4.
- 18 *Серебряков А.Б.* Письмо Е.Е. Климову: 16 августа 1968 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 20.
- 19 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 1 июня 1955 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 3.
- 20 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 30 января 1956 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 7.
- 21 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 8 мая 1958 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 13.
- 22 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 26 октября 1958 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 15.
- 23 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 12 декабря 1959 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 20.
- 24 *Серебрякова З.Е.* Письмо Е.Е. Климову: 15 декабря 1961 года // ОР ГРМ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 25 об.
- 25 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 2 июля 1946 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23.
- 26 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 19 декабря 1946 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 12 об.
- 27 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 20 марта 1947 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 14.

- 28 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 22 ноября 1947 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 24.
- 29 *Синайский В.И.* Письмо Е.Е. Климову: 9 марта 1948 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 45 об.
- 30 *Черкесова-Бенуа А.А.* Письмо Е.Е. Климову: 31 мая 1963 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 28.
- 31 *Черкесова-Бенуа А.А.* Письмо Е.Е. Климову: 3 января 1965 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 33 об.
- 32 *Щербатов С.А., кн.* Декларация Люциферанства. Письмо из Рима // Русская мысль. 1952. № 433.
- 33 *Щербатов С.А.* Письмо Е.Е. Климову: 19 февраля 1953 года // ДРЗ имени А.И. Солженицына. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 7.
- 34 *Towns: 20 Drawings by Eugene Klimoff. [Canada], [б. г.]. 20 л.* // ДРЗ имени А.И. Солженицына.

Список литературы:

- 1 *Землякова О.К., Леонидов В.В.* Евгений Климов и Советский Фонд культуры // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 102–106.
- 2 *Мюррей Н.* Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и судьба Николая Пунина / Пер. с англ. А. Кузьминой. М.: Слово/Slovo, 2018. 384 с.
- 3 *Радуга над Псковщиной: Художник, искусствовед, педагог, реставратор Евгений Евгеньевич Климов (1901–1990 гг.) и Псковский край / Авт.-сост. В. Галицкий. Псков, 2011. 66 с.*
- 4 *Салтан Н.И.* Русские рижане и Псковская земля // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 116–127.
- 5 *Сергеев В.Н.* Евгений Климов. Художник-реалист русского зарубежья. 1901–1990. М.: Русский путь, 2018. 160 с.
- 6 *Соколова Т.Ф.* Художник Евгений Евгеньевич Климов: Материалы к биографии // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2013. № 4. С. 633–646.
- 7 *Толстой А.В.* Русская художественная эмиграция в Чехословакии // Сохранить для России: К 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге / Гос. Третьяковская галерея; сост. Т.С. Зелюкина и др.; отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 8–17.
- 8 *Фейгмане Т.Д.* Латвия в судьбе художника Евгения Климова // Восьмые Псковские Международные краеведческие чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. Том 1 / Под ред. Т.В. Вересовой, А.Г. Манакова. Псков: Псковский государственный университет, 2018. С. 107–115.
- 9 *Якимович А.К.* От импрессионистов к Пикассо // Якимович А.К. Искусство непослушания: Вольные беседы о свободе творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 272–287.

УДК 7.035
БДК 85.103

Афанасьева Ирина Анатольевна

Аспирант, стажер-исследователь, факультет креативных индустрий,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа
экономики», 109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, 11
ORCID ID: 0000-0002-5109-5949
ResearcherID: AAA-4497-2022
iaafanaseva@hse.ru

Ключевые слова: В.Е. Маковский, передвижники, ТПХВ, диалоги
вербального и визуального, искусство XIX века

Афанасьева Ирина Анатольевна

В.Е. Маковский и русские писатели XIX века. Неизвестные материалы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-156-187

Для цит.: Афанасьева И.А. В.Е. Маковский и русские писатели XIX века.
Неизвестные материалы // Художественная культура. 2023. № 2.
С. 156–187. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-156-187>.

For cit.: Afanaseva I.A. V.E. Makovsky and Russian Writers of the 19th Century.
Previously Unknown Materials. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 156–187.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-156-187>. (In Russian)

Afanaseva Irina A.

PhD Student, Trainee Researcher, Faculty of Creative Industries, National
Research University Higher School of Economics, 11 Pokrovsky Boulevard,
Moscow, 109028, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5109-5949.
ResearcherID: AAA-4497-2022
iaafanaseva@hse.ru

Keywords: V. Makovsky, peredvizhniki (wanderers), the Association of
Itinerant Art Exhibitions, dialogues of the verbal and the visual, art of the
19th century

Afanaseva Irina A.

V.E. Makovsky and Russian Writers of the 19th Century.
Previously Unknown Materials

Аннотация. Художник-передвижник Владимир Егорович Маковский (1846–1920) вошел в историю русского искусства как признанный мастер «малого жанра», автор короткого, яркого, занимательного рассказа в живописи. В настоящей статье впервые анализируются параллели между произведениями В.Е. Маковского и текстами русских писателей XIX века — Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова. Автор на основе анализа воспоминаний современников и материалов периодической печати, учитывая общий контекст эпохи, приходит к выводу о том, что многие картины В.Е. Маковского могли быть вдохновлены произведениями русской литературы XIX века. Язык живописи художника зачастую звучит в унисон с литературным словом. В творчестве каждого из писателей мастер находил что-то свое: в произведениях И.С. Тургенева В.Е. Маковский привлекало лирическое начало, в текстах Н.В. Гоголя — юмор и социальная сатира, в работах Л.Н. Толстого — тезисы гуманизма. Исследование построено на сопоставлении вербальных и визуальных произведений, иконографических параллелях, формально-стилистическом анализе, изучении биографий писателей и художника. Методологическая база включает компаративистский подход и методологию социальной истории искусств. В статье впервые вводится в научный оборот большой пласт неопубликованных ранее материалов периодической печати. Важное место занимает обзор и анализ искусствоведческих трудов о творчестве художника, при этом приводятся работы отечественных и зарубежных ученых.

Abstract. The Peredvizhnik artist Vladimir Makovsky (1846–1920) went down in history of Russian art as a recognized master of “small genre”, the author of a short entertaining story in painting. This article for the first time analyses the parallels between the artworks of V. Makovsky and texts of Russian writers of the 19th century — N. Gogol, I. Turgenev, L. Tolstoy, M. Gorky, and A. Chekhov. Based on the analysis of memoirs of contemporaries and materials from periodical press, the author comes to the conclusion that many paintings by V. Makovsky could be inspired by the texts of Russian literature of the 19th century. The language of his paintings is often in unison with the literary words. In the texts of each of the writers, the master found something for himself: he was attracted by the lyrical beginning in I. Turgenev’s stories, in the texts by N. Gogol he found humour and social satire, in the literary works by L. Tolstoy — the theses of humanism. The present article is based on the comparison of verbal and visual works, iconographic parallels, the analysis of form and style, and the study of the biographies of writers and the artist. The research methodology includes the comparative approach and the social history of art. The article introduces into scientific circulation a large number of previously unpublished materials of the periodical press. An important part of this research is the review and analysis of art history texts by both Russian and foreign scientists.

Введение

Творчество Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) занимает особое место в истории русского искусства. Наиболее популярный представитель жанровой живописи второй половины XIX века, В.Е. Маковский в течение 46 лет был активнейшим участником Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). В.Е. Маковский — художник непревзойденной наблюдательности, выдающегося повествовательного дара и широкого творческого диапазона, работавший в разных художественных жанрах: бытовом, историческом, религиозном, портрете, пейзаже, книжной иллюстрации, карикатуре.

Художественное наследие В.Е. Маковского обширно и составляет более 1500 произведений, среди них около 550 картин в технике маслом на холсте или дереве, большое количество рисунков, акварелей, иллюстраций, офортов, гравюр и литографий. Картины В.Е. Маковского при жизни мастера экспонировались не только на выставках ТПХВ (1872–1918), но и МУЖВ⁽¹⁾ (1862), ИАХ⁽²⁾ (1863–1873), МУЖВЗ⁽³⁾ (1867), МОЛХ⁽⁴⁾ (1880/1881–1911), ОРА⁽⁵⁾ (1896), а также на Всемирных выставках: в Лондоне (1872, 1910), Вене (1873), Париже (1878, 1889), Антверпене (1885), Берлине (1886, 1896), Чикаго (1893), Мюнхене (1895, 1897), Копенгагене (1897), Стокгольме (1897) и Риме (1911).

Первые статьи о картинах В.Е. Маковского появляются в конце 1870-х годов, и вплоть до 1890-х годов оценка творчества и всеобщий интерес к В.Е. Маковскому постепенно возрастают. Творчество художника в это время находится на пике популярности. Многие современники обращали внимание на тесную связь В.Е. Маковского с литературными, музыкальными и театральными кругами Москвы. Так, писатель, издатель «Художественного журнала» Н.А. Александров, отмечая способность В.Е. Маковского быстро схватывать образы с натуры, сравнивал произведения художника с повестями Н.В. Гоголя и рассказами И.С. Тургенева [2, с. 41], а артист Малого театра

А.И. Южин находил переключки между творчеством В.Е. Маковского и пьесами А.Н. Островского [31]. Периодическая пресса ценила мастерство рассказчика художника, обращала внимание на «незлобивый юмор», умение схватить смешную сторону человека. Основу формально-стилистического и историкокультурного анализа произведений В.Е. Маковского заложил В.В. Стасов. В его статьях упоминается более 50 произведений мастера. В.В. Стасов считал В.Е. Маковского одним из лучших и «капитальнейших» русских художников [24]. Он первым обратил внимание на эволюцию творческого метода художника — постепенный переход от темных, камерных произведений к пленэрной живописи.

Творчество В.Е. Маковского высоко ценила зарубежная пресса. Английская газета Daily Telegraph, по словам В.В. Стасова, восхищалась картинами «Партия в карты» и «Мать и дочь» В.Е. Маковского [23, с. 53], а британский журнал Athenaeum по итогам Всемирной выставки в Париже 1878 году писал, что произведения В.Е. Маковского «прелестны по своему национальному типу» и «художественности исполнения» [24, с. 344]. В каталоге Всемирной выставки, проходившей в 1893 году в Чикаго, World's Columbian Exposition, автор текста В. Вальтон называл В.Е. Маковского «самым выдающимся, разнообразным и плодовитым художником в своей стране» [38, р. 63–64].

Противостояние эстетических идей, развернувшееся на рубеже XIX–XX веков, оказало большое влияние на изменение оценки произведений В.Е. Маковского. Художник отстаивал передвижнические принципы и при этом активно выступал сначала против академического, салонного искусства, затем против творчества художественного объединения «Мир искусства», и с особой резкостью — против формалистических течений начала XX века. Для представителей художественного объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа и С.П. Дягилева творчество В.Е. Маковского стало неприемлемым с точки зрения их мировоззренческой позиции.

К первым советским монографиям о творчестве В.Е. Маковского следует отнести книги и статьи М.В. Алпатова, В. Съедина, Л. Тарасова, Т.Н. Гориной, Г.А. Друженковой. В этих работах авторы отмечают характерные черты искусства В.Е. Маковского: умение передать живые эмоции, нюансы поведения героев, многообразие типов и характеров. Работы Е.В. Журавлевой 1950–1970-х годов представляют новый этап

(1) Московское училище живописи и ваяния.

(2) Императорская Академия художеств.

(3) Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

(4) Московское общество любителей художеств.

(5) Общество русских акварелистов.

в исследовании художественного наследия В.Е. Маковского. С целью изучения творческой биографии автор работает с многочисленными архивными источниками. Анализируя широкий круг произведений, искусствовед выявляет стилистическое своеобразие его картин, отмечает закономерности развития сцен, сюжетов, композиций; прослеживает связь произведений В.Е. Маковского с работами П.А. Федотова и В.Г. Перова. Отдельного упоминания заслуживает книга И.С. Ненарокомовой [19]. Автор стремится создать психологический портрет художника. Исследователь отмечает особенности характера мастера, его творческие контакты, проводит параллели с «бытописателями литературы» XIX столетия — П. Боборыкиным и В. Гиляровским.

Серьезный вклад в изучение творчества В.Е. Маковского внесла книга Е.В. Нестеровой, опубликованная в 2019 году [20]. Ключевая цель работы — ввести в научный оборот картины и рисунки В.Е. Маковского из частных коллекций, не известных широкому зрителю. Выбирая хронологическую структуру повествования, автор подробно анализирует каждую работу, приводит воспоминания современников и высказывания самого художника. Исследователь уделяет особое внимание историко-культурному контексту: сравнивает произведения Владимира Маковского с картинами его брата Константина, обращает внимание на причины эволюции сюжетов, изменения техники живописного письма.

Продолжая краткий анализ историографии и рассматривая работы современных европейских и американских исследователей, стоит отметить, что произведения передвижников долгое время игнорировались зарубежной искусствоведческой традицией. Во многом этому способствовала статья влиятельного американского искусствоведа К. Гринберга «Авангард и китч», впервые опубликованная в 1939 году. В этой статье К. Гринберг рассматривает произведения художников-передвижников не как искусство, а как китч, массовую культуру рабочего класса, результат урбанизации и индустриализации. Стремясь развеять отрицательные коннотации, обусловленные работой Гринберга, в 1990–2010-е годы многие иностранные исследователи начали изучать произведения художников-передвижников с точки зрения методологии социальной истории искусства, выработанной Т. Дж. Кларком и М. Фридом. Зарубежные ученые рассматривают творчество художников — членов ТПХВ не как историю отдельных

личностей и произведений искусства, а как целенаправленную деятельность творческого объединения, изображавшего повседневную жизнь русских людей; национальные сцены, призванные воплотить ощущение «национальной русскости», а также обращавшего внимание зрителей на противоречия богатого и бедного сословий. К подобным исследованиям можно отнести книги Э. Валкенир (E. Valkenier, 1990) [37], Р.П. Блейкли (Грей) (R.P. Gray, 2000) [35], М. Брансон (M. Brunson, 2016) [33], Д. Джексона (D. Jackson, 2006) [36]. Анализируя исторический, социальный и культурный контексты, ученые подчеркивают факт знакомства русских художников с классикой европейского искусства и говорят о возможных влияниях. В то же время важно отметить, что картины В.Е. Маковского в этих исследованиях не упоминаются.

Заметную роль в изучении историко-культурного контекста произведений В.Е. Маковского сыграла магистерская диссертация Т. Крист «Владимир Маковский: политика XIX века» (T.J. Crist, 2015) [34], защищенная в 2015 году в Школе искусства и дизайна Университета Северного Иллинойса. Автор работы, рассматривая политически значимые произведения В.Е. Маковского «Ожидание у острога», «Осужденный» и «Оправданная», утверждает, что В.Е. Маковский в этих картинах выступает против института власти императора Александра II. По мнению Т. Крист, картины В.Е. Маковского на политические сюжеты иллюстрируют идеи философа-материалиста Н.Г. Чернышевского. В.Е. Маковский восхваляет «русскость», крестьянство как воплощение «русского духа» и пропагандирует крестьянские традиции, народничество.

Несмотря на то что художественному наследию В.Е. Маковского посвящены десятки монографий, статей, альбомов и исследований, внесших существенный вклад в изучение его творческой деятельности, произведения мастера остаются недостаточно изученными. Возникает определенное противоречие: с одной стороны, произведения В.Е. Маковского кажутся хорошо известными, а с другой стороны, исследования, посвященные творческому наследию мастера, по качеству и количеству значительно уступают монографиям об искусстве таких выдающихся мастеров, как П.А. Федотов В.Г. Перов, И.Н. Крамской. Автор статьи считает своей основной целью на примере произведений В.Е. Маковского показать закономерности общих процессов развития русской литературы и изобразительного искусства. Если

взглянуть на художественную жизнь второй половины XIX века, можно обнаружить интенсивное литературно-изобразительное взаимодействие. Присутствие литературного начала, призванного рассказать об актуальных тенденциях на уровне описательного диалога предметных форм и колористических эффектов внутри реальной ситуации, позволяло художнику донести идею до широкого зрителя. Выявление творческого своеобразия произведений В.Е. Маковского в контексте литературной традиции даст возможность по-новому взглянуть на художественное наследие мастера и восполнить имеющиеся лакуны. Кроме того, изучение широкого пласта творчества В.Е. Маковского может помочь приблизиться к пониманию психологии восприятия искусства зрителем. Этим обусловлена актуальность настоящей работы.

В данной статье на основе анализа материалов периодической печати автор впервые рассмотрит конкретные параллели между картинами В.Е. Маковского и произведениями русских писателей XIX века. Будут выявлены общие темы, мотивы, персонажи. Новизна настоящего исследования заключается в том, что искусство В.Е. Маковского прежде не подвергалось комплексному анализу и последовательному сопоставлению с литературной традицией⁽⁶⁾. В работе впервые предпринята попытка включения творчества В.Е. Маковского в литературный контекст, соответствующий содержательной, стилистической и эстетической специфике его искусства.

Визуальный образ и нарратив в русской культуре XIX века

Русское изобразительное искусство с начала XIX века очаровано феноменом нарратива. Между картинами художников и произведениями писателей XIX века нередко возникают параллели. И.Н. Крамской писал, что «Федотов явился отражением литературы Гоголя» [13, с. 186]. Современники отмечали сходство работ В.Г. Перова с про-

изведениями М.Е. Салтыкова-Щедрина [21, с. 100]. Многие картины В.Е. Маковского, И.М. Прянишникова, Г.Г. Мясоедова, Н.А. Ярошенко, И.Н. Крамского также вызывают в памяти конкретные произведения литературы. В качестве примеров можно привести повесть Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1829–1830) и картину И.Н. Крамского «Русалки» (1871), поэму Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» (1864) и «Проводы покойника» (1865) В.Г. Перова, «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина (1836) и «Суд Пугачева» (1879) В.Г. Перова, «Записки из мертвого дома» (1861) Ф.М. Достоевского и «Всюду жизнь» (1888) Н.А. Ярошенко, роман Л.Н. Толстого «Война и мир» (1863–1869) и «В 1812 году» (1874) И.М. Прянишникова, роман А.К. Толстого «Князь Серебряный» (1862) и «Поцелуйный обряд» (1895) К.Е. Маковского, роман «Великий раскол» Д.Л. Мордовцева (1881) и «Черный собор» С.Д. Милорадовича (1885) и др.

Критик В.В. Стасов в 1878 году писал о том, что во второй половине XIX века русская живопись «крепко обнялась с русской литературой» [24, с. 373]. В 1896 году в журнале «Искусство и наука» сообщалось, что на живописных произведениях из Третьяковской галереи можно показать «1) как много общего в русской литературе и в русской живописи, 2) обнаружить тесную их связь с русской действительностью, 3) поставить несколько вопросов, ответы на которые может дать русская литература и Третьяковская галерея» [3, с. 30]. Поразному решая одни и те же вопросы эпохи, писатели и художники во второй половине XIX века внимательно следили за идейно-художественными исканиями друг друга, используя в своем творчестве достижения других видов искусств [32, р. 7]. В то же время совпадение тем произведений передвижников с современной им литературой может указывать не только на взаимное влияние, но и на общие эстетические, философские, культурные, социальные корни общей для них современности [35, р. 9].

В.Е. Маковский с детства испытывал тягу к литературе. Круг чтения мастера был чрезвычайно разнообразен и широк. Во время учебы он зачитывался романами Жорж Санд, Вальтера Скотта, рассказами Чарльза Диккенса, произведениями В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева [1, с. 5]. В течение всей своей жизни В.Е. Маковский выступал в качестве книжного иллюстратора. Он с неизменным интересом работал над текстами классиков русской

(6) К.В. Пигарев занимался сравнительным изучением отечественной литературы и живописи XIX века: в книге «Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в.» (М.: Наука, 1972) он исследовал значение национального пейзажа в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, С.Т. Аксакова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, сопоставляя образы природы в творчестве писателей и поэтов с мотивами и образами пейзажей В.Г. Перова, А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, И.И. Левитана.

литературы — А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого. В юности он занимался иллюстрированием русских народных сказок, а в 1882 году исполнил рисунки к сказке Гофмана «Про щелкуна и мышиноного царя». Иллюстрировать литературные тексты В.Е. Маковский стал по разным причинам: отдавая долг народно-просветительскому назначению изданий, в ряде случаев — по дружбе или личной симпатии к автору, а также для заработка. В письме к сыну, К.В. Маковскому, художник в 1901 году писал: «Я покончил дело с изданием Гоголя, хоть не особенно блестяще в денежном отношении „они мне цену все-таки урезали“, но, в общем, недурно, работать можно, а главное, мне это дело очень приятно, и я работаю с большим удовольствием» [15].

Произведения отечественных писателей зачастую становились важным источником вдохновения для В.Е. Маковского. Создавая иллюстрации к литературным текстам, художник стремился к отражению замысла писателя и визуализации самой жизни. Книжная иллюстрация в этом смысле играла роль синтетического культурного знака, когда нарратив вплетался в изобразительные структуры. Впоследствии отдельные иллюстрации В.Е. Маковского превращались в подробно разработанные произведения, наполненные вербальной составляющей и проникнутые тонким психологическим анализом. Художник был лично знаком со многими писателями: Ф.М. Достоевским, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Л.Н. Толстым, Г.И. Успенским, А.П. Чеховым, М. Горьким, Н.К. Михайловским, М.И. Куприным, — посещал литературный кружок.

Общая творческая среда, а также круг чтения позволяли мастеру «заражаться» актуальными темами и претворять их в новых, живописных формах. «Пересматривая все картины В. Маковского, вы встретитесь со множеством типов, и типов жизненных, оригинальных; эти типы... останутся навсегда в памяти, — вы их не забудете, как нельзя забыть галерею типов Гоголя, Тургенева и других наших знаменитых писателей», — считал современник [1, с. 14].

Общие темы в произведениях В.Е. Маковского и русских писателей

Творчество Николая Васильевича Гоголя всегда привлекало русских художников яркостью и выразительностью образов. Персонажи его произведений были настолько запоминающимися и живыми, что художникам не представляло большого труда создать визуальный образ на основе словесного описания.

В.Е. Маковский впервые обратился к творчеству Н.В. Гоголя в середине 1870-х годов. В это время художник выступил с инициативой создать альбом тоновых автолитографий, посвященных ранним повестям Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» [10]. Издание финансировал коммерсант А.Н. Голяшкин. Листы были напечатаны в литографской мастерской, которая принадлежала самому В.Е. Маковскому. Уникальность сборнику придавал не только ограниченный тираж (не более 40 экземпляров), но и состав исполнителей. Над иллюстрациями сборника работал коллектив творчески связанных между собой художников — В.Е. Маковский, К.Е. Маковский, И.Н. Крамской, И.М. Прянишников, К.А. Трутовский. Несмотря на то что В.Е. Маковский был прекрасно знаком со всеми сочинениями писателя, прежде чем приступить к иллюстрациям, художник несколько раз перечитывал произведения, попутно отмечая понравившиеся места и сцены [6, с. 15]. Для иллюстрации живописец, как правило, выбирал те моменты, которые позволяли ему наиболее полно раскрыть характер героев. Однако, отталкиваясь от текстов Н.В. Гоголя, художник подсознательно воплощал гениальные замыслы русского писателя сквозь призму современности — совокупности художественных приемов не первой, а второй половины XIX века.

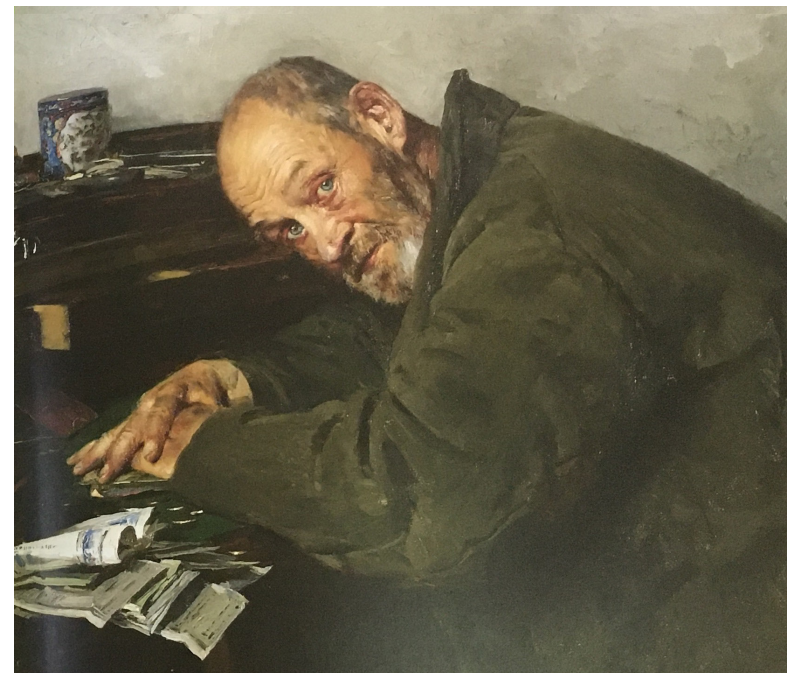
В 1880–1890-е годы в поисках разнообразных жизненных впечатлений В.Е. Маковский много путешествовал. Он часто бывал в Малороссии, Полтавской и Черниговской губерниях; как и Н.В. Гоголь, гостил у друзей в Орловской губернии [20, с. 247]. Эти поездки обогащали натурные наблюдения художника, рождали новые замыслы, позволяя создавать сотни подготовительных этюдов. Для художника были невероятно привлекательны этнографические особенности типажа, массовые народные сцены, декоративная красочность национальной одежды, фольклор. Гоголевские народные типы и гоголевский

метод наблюдений вспоминаются при рассмотрении картин В.Е. Маковского «Малороссиянка у плетня» (1882), «Деревенская ярмарка» (1882), «Девичник» (1885), «Ярмарка в Малороссии» (1885), «Хоровод» (1890). Художник, как и писатель, опирался в своих произведениях на народные легенды и предания. Мотивы сказочной фантастики в этих картинах причудливо переплетаются с событиями из реальной жизни.

В работе «Свекор» (1888), исполненной в Малороссии, В.Е. Маковский пытается заострить тему домашнего быта и нравов драматическим действием. Художник изображает сцену из жизни патриархальной крестьянской семьи, в которой протекает совместное существование нескольких поколений. Живописец с достоверностью показывает обстановку крестьянской избы: детскую люльку, прядильный станок с пучком шерстяной пряжи, коромысло, деревянные ведра. Примечательно, что подобную композицию мы встречаем в альбоме «Вечера на хуторе близ Диканьки», изданном А.Н. Голяшкиным, — литографию «Вечер накануне Ивана Купала» К.А. Трутовского. Однако, если в картине В.Е. Маковского изображен свекор, ухаживающий за молодой женой своего сына, то работа К.А. Трутовского иллюстрирует момент в повести Н.В. Гоголя, когда пожилой казак Терентий Корж застигает работника Петрусю со своей дочкой Пидоркой. Таким образом, в произведении В.Е. Маковского можно отметить не заимствование, а типологическое (композиционное) родство.

Словно со страниц рассказов Н.В. Гоголя сошли персонажи картин В.Е. Маковского «Стряпчий» (1889), «Голова старика» (1890), «Помешали. Скрыга» (1891), «Гоголевский тип» (1911). Добиваясь синтеза эмоции, поз и жестов, социально-типического и индивидуального, художник создает целостный образ, за которым угадывается внутренний мир.

«Гоголевский тип» В.Е. Маковского невольно вызывает ассоциации с Аксентием Поприциным — образованным, но малокультурным человеком, — главным героем повести «Записки сумасшедшего» (1835). Костюм персонажа неряшлив, герой небрит. Надменный взгляд, плотно сжатые губы выражают недоверие к людям. Художник намеренно создает образ замкнутого, эгоистичного человека. В то же время произведение В.Е. Маковского не является прямой иллюстрацией повести Н.В. Гоголя. На картине запечатлен петербургский чиновник, который вполне мог бы быть современником художника.



Илл. 1. Маковский В.Е. Помешали. Скрыга. 1891. Холст, масло. 71,5 x 71,5 см. Частное собрание

Живописец добавляет к образу героя важную деталь — георгиевскую ленту, выделяющуюся ярким пятном на фоне темного костюма. Не случайно искусствовед А.А. Федоров-Давыдов отмечал: художник «вряд ли имел в виду изобразить здесь Поприщина; скорее это некий собирательный тип чиновника» [29, с. 444–445].

«Скрыга» В.Е. Маковского, пересчитывающий свои капиталы, напоминал современникам «русского» Гарпагона из комедии Ж.Б. Мольера «Скупой», а также Плюшкина «современной формации» из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя [12, с. 64]. Художник создает обобщающий образ, без привязки к конкретной эпохе, сословию или нации. Произведение не только активно включается в художественную традицию, рождает цепь литературных («Скупой» (1668) Ж.Б. Мольера, «Гобсек» (1830) О. Бальзака) и живописных ассоциаций («Смерть скупца» (1500) И. Босха, «Поприщин» (1882) И.Е. Репина), но и опирается на богатый жизненный материал. Если Н.В. Гоголя интересовала философия

отрицательного, то В.Е. Маковский в своем творчестве исходит из индивидуальной конкретности. Раскрывая индивидуальность персонажа, его внутренний мир, В.Е. Маковский стремится передать мысли и чувства героя. Образ скряги наделен монументальной силой и богатством эмоциональных оттенков. Выразительность линии силуэта, обрезанной границами холста, жадное движение рук, прячущих деньги, разворот головы, лицо, выхваченное потоками света, заостряют психологическую характеристику. Неживые, стеклянные глаза героя выражают тревогу и страх потери имущества. В структуре образа представлен конфликт внешней формы и внутреннего содержания: детальная выписанность черт лица (горизонтальные морщины на лбу, борода, щетина), усиливающая отрицательную характеристику, контрастирует с душевной пустотой главного героя.

Любопытное замечание об образах-типах В.Е. Маковского оставил Н.А. Александров: «При первом взгляде на произведения Маковского представляется, что его герои целиком списаны с натуры, что это не больше, как поддельные копии с тех субъектов, которых художник встретил. То же самое вы чувствуете, и когда читаете „Записки охотника“, когда перед вами обрисовываются типы „Бирюка“, „Гамлета Щигровского уезда“; такое же впечатление производят и типы Гоголя. <...> Это — творчество, основанное на массе наблюдений, но творчество с натуры, неотступающее от нее ни на шаг» [1, с. 16]. В.Е. Маковский внимательно наблюдал за окружающей жизнью, и в его памяти четко запечатлелись отличительные особенности субъектов, в которых ярче всего выделялись определенные качества. Воображение живописца концентрировало эти качества, и на их основе создавался уникальный объект изображения.

Зачастую В.Е. Маковский, подобно Н.В. Гоголю, использует «немые сцены», останавливающие мгновение, как в последнем действии «Ревизора» [1, с. 29]. Подобную «сценическую паузу», «послесловие» можно наблюдать в картинах «Крах банка» (1881), «Наем прислуги» (1891), «Две сестры» (1893). Ценя живой отклик, реакцию, В.Е. Маковский тяготел к созданию внутренних диалогов, раскрывающих психологическую особенность сюжетов. Художник, как и писатель, фиксировал силуэтно-пластические черты героев, застигая их врасплох. Мотивы пространственно-временных пауз, разбивка сюжета на

микрофабулы формирует связь творчества В.Е. Маковского не только с творчеством Н.В. Гоголя, но и с театральным искусством.

Картины В.Е. Маковского, как и повести Н.В. Гоголя, проникнуты чувством юмора. В.Е. Маковский — «своего рода Гоголь в живописи, с неподражаемым искусством, жизненностью и юмором», — считал писатель и журналист В.О. Михневич [17, с. 135]. По В.Г. Белинскому, юмор Н.В. Гоголя бывает двух типов: один — спокойный, простодушный, другой — «грозный и открытый», «кусающий до крови» [5, с. 78]. Гротеск Н.В. Гоголя зачастую тенденциозно разоблачает общественные пороки. Смех В.Е. Маковского мягче, добродушнее. «Я собственно говоря, не сатирик... Ну, какой же я сатирик! Сатира бичует. А, ведь, я люблю всех этих смешных человечков... я вглядываюсь в жизнь и воспроизвожу ее, как реалист, не подтасовывая фактов», — говорил художник [цит. по: 30, с. 6]. В.Е. Маковский не идет по пути сюжетной драматизации, острой сатиры. Злой юмор Н.В. Гоголя в метких, анекдотических по характеру живописных полотнах В.Е. Маковского постепенно теряет обличительную силу.

Особое внимание В.Е. Маковского привлекало творчество И.С. Тургенева. В 1870-е годы художник выполнил несколько иллюстраций к рассказам И.С. Тургенева «Малиновая вода», «Ермолай и мельничиха», «Певцы», «Контора», «Чертопханов и Недопюскин».

Работая над картиной «Ночное» (1879), за которую художнику была присуждена «золотая медаль» имени М.Э.Л. Виллебрена за экспрессию, В.Е. Маковский взял за основу произведение И.С. Тургенева «Бежин луг» (1851). «Изложить содержание этой грациозной картины, центром которой служит маленький рассказик, это все равно, что своими словами передавать „Бежин луг“ Тургенева», — писали об этой картине современники [8]. Произведение В.Е. Маковского не является иллюстрацией в прямом смысле, но созвучно с повестью И.С. Тургенева эмоциональным состоянием. Ранним июньским утром крестьянские мальчишки, сидящие у костра, рассказывают друг другу страшные истории. Художник сумел передать ощущение тревоги, которым охвачены ребята, стерегущие табун лошадей. Раскрывая индивидуальные типы, эмоции, характер, особенности возраста, В.Е. Маковский открывает выразительные аспекты существования детей во «взрослом» мире. Особую роль в произведении играет психологический пейзаж. Низко стелющийся туман, серые тучи, темные

очертания леса усиливают атмосферу суеверного страха. В то же время между литературным текстом и живописным произведением заметны существенные различия. Стремясь уйти от иллюстративности, художник неоднократно воспроизводил свои произведения: варьировал композицию, уменьшал и увеличивал количество персонажей, включал в произведение образ крестьянской девочки, исключал из работы изображение костра и лошадей. Претворяя свои наблюдения в живопись, художник находил новые оттенки в захватившем его мотиве.

Картина «Любители соловьев» (1872–1873) была написана В.Е. Маковским под впечатлением от рассказа И.С. Тургенева «Певцы» (1850). Подтверждением этому является статья В.В. Стасова «Тормозы нового русского искусства», где художественный критик ставил «Любителей соловьев» В.Е. Маковского в один ряд с «Птицеловом» В.Г. Перова и «Певцами» И.С. Тургенева. Сопоставляя музыку природы с популярными у современников операми Джузеппе Верди «Трубадур» и «Аида», В.В. Стасов акцентировал внимание читателей на важности «высокого, животворного искусства» [25, с. 604]. Действие рассказа И.С. Тургенева и картины В.Е. Маковского происходит в небольшой избе. Бревенчатые стены, оконце, шумящий на столе самовар, скудная мебелировка свидетельствуют о быте ее обитателей. Однако если в рассказе И.С. Тургенева главными солистами являются рядчик, исполняющий плясовую, и Яков, поющий русскую народную песню, то в «Любителях соловьев» В.Е. Маковского герои картины в немом восторге слушают трель соловья. В обоих случаях персонажи произведения испытывают чувства, абсолютно не свойственные им в обыденной жизни. Произведения писателя и художника роднит общая этическая программа — специфика национального характера, пробуждение светлых струн души.

Персонажи жанровой сценки В.Е. Маковского «В четыре руки» (1880) напоминали современникам Фомушку и Фимушку Субочевых из тургеневской «Нови» (1877), а также «современных Филемона и Бавкиду» или Пульхерию Ивановну и Афанасия Ивановича из «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя (1835) [2, с. 41]. Подобное двойное сравнение неслучайно, ведь в «Нови» «тургеневская теплота идет рука об руку с чисто гоголевским комизмом» [26, с. 2]. Намеренно вводя гоголевские художественные приемы, И.С. Тургенев



Ил. 2. Маковский В.Е. Ночное. 1879. Холст, масло. 62 × 77 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

создает закономерно-осмысленные модели поведения прошлого, выполняющие в русской литературе «демифологизирующую» роль: время для персонажей романа И.С. Тургенева словно остановилось, «никакое „новшество“ не проникало за границу их „оазиса“» [28, с. 88]. Свою задачу художник видел не в том, чтобы заметить в обыденной жизненной сцене нечто комическое, скорее, наоборот, он мечтал открыть в ней своеобразную поэзию повседневной жизни — простодушие, наивность, доверчивость, незлобивость, сердечную простоту. В.Е. Маковский, как и русские писатели XIX века, тонко чувствовал актуальные тенденции современности. Его картины стали откликом на убыстряющийся темп жизни, социальные диссонансы, появление нового поколения людей. Прообразы Филемона и Бавкиды также узнаются в картинах «Варят варенье» (1876), «Поздравление с ангелом», (1878), «Старички» (1881), превращая частный случай из домашней



Ил. 3. Маковский В.Е.
В четыре руки.
1889. Холст, масло.
40,5 × 32,6 см. Частное
соборание

жизни пожилой пары в торжественное событие. Примечательно, что настоящим «Тургеневым в живописи» называл В.Е. Маковского его ученик, художник В.Н. Бакшеев [4, с. 61].

С большим интересом к творчеству В.Е. Маковского относился Л.Н. Толстой. Художник познакомился с писателем осенью 1881 года. В это время семья Л.Н. Толстого переехала на зиму из Ясной Поляны в Москву, и старшая дочь писателя Татьяна Львовна поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Л.Н. Толстой часто заходил в МУЖВЗ, чтобы вести беседы об искусстве

с преподавателями и профессорами. Участие в этих дискуссиях принимали В.Г. Перов, И.М. Прянишников и В.Е. Маковский. Сохранились воспоминания самого В.Е. Маковского об этих встречах: «Посещения Л.Н. Толстого всегда оставляли в нас глубокое впечатление и после его ухода служили надолго темой наших бесед» [16, с. 9]. Постоянные беседы об искусстве обогащали мысли великого русского писателя и художников. Их дружба продолжалась долгие годы.

Создавать иллюстрации к рассказам Л.Н. Толстого В.Е. Маковский начал еще в 1871 году, до личного знакомства с писателем. После окончания МУЖВЗ художник вместе с Г.Г. Мясоедовым, И.М. Прянишниковым, П.А. Нисевиным и В.И. Шервудом работал над «Севастопольским альбомом», посвященным героической эпопее 1854–1855 годов. Идея создания альбома возникла в связи с предстоящей Политехнической выставкой. Рассматривая всю серию картин, можно прийти к выводу, что важную роль в ее создании сыграли «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого. Избрав не батальные сцены, а героические будни Севастопольской эпопеи, В.Е. Маковский сближается с автором «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстым, непосредственным участником этих событий.

Находясь в Севастопольском гарнизоне с ноября 1854 года по август 1855 года в должности подпоручика артиллерийской бригады, участник Крымской войны Л.Н. Толстой создает яркий документ эпохи. Многие в его рассказах написано по дневниковым записям, пропитано личными впечатлениями и наблюдениями. Преклоняясь перед чувством глубоко осознанного патриотизма, присущего русским солдатам, Л.Н. Толстой показал героизм и мужество защитников Севастополя. Ключевые проблемы, затронутые писателем, — неприукрашенная правда войны, стойкость простых солдат, жестокость, милосердие — нашли свое отражение в созданной художником серии картин.

В яснополянской библиотеке Л.Н. Толстого среди произведений классиков русской художественной литературы также хранятся несколько иллюстрированных сборников с рисунками В.Е. Маковского. В их числе: 1) Рассказы для детей И.С. Тургенева и графа Л.Н. Толстого. С картинками академиков В.М. Васнецова, В.Е. Маковского, И.Е. Репина и В.И. Сурикова. М., 1883; 2) «Русским матерям»: сборник рассказов и стихотворений о матерях и детях. М., 1892; 3) Помощь



Ил. 4. Маковский В.Е.
Просительница. 1898. Картон,
масло. 40,5 × 27,8 см. Частное
соборание

голодающим. М., 1892. Эти серии рисунков ценны не только тем, что были сделаны при жизни Л.Н. Толстого, но и тем, что создавались в содружестве с ним, при его непосредственном участии.

Отдельные произведения В.Е. Маковского буквально вызывают в памяти страницы из романа «Война и мир» (1865–1869) Л.Н. Толстого. Так, «Просительница» (1898) В.Е. Маковского заставляет вспомнить княгиню Анну Михайловну Друбецкую. «Дедушка» (1905) В.Е. Маковского — сановник в парадном мундире, стоящий в окружении детишек, которые почтительно смотрят на него снизу вверх, напо-

минает Алексея Александровича Каренина. Чувство умиления на лице высокопоставленного петербургского чиновника сдерживается осознанием своего государственного статуса, которое даже дома не позволяет персонажу открыто проявить свои чувства.

Важно подчеркнуть, что не только картины В.Е. Маковского могли быть вдохновлены произведениями великого русского писателя, но и отдельные образы из романа «Воскресение» (1889–1899) могли стать своего рода словесным откликом на картины В.Е. Маковского. Так, в ноябре 1890 года редактор журнала «Посредник» и близкий друг Л.Н. Толстого В.Г. Чертков обратился к писателю с просьбой написать пояснительные тексты к произведениям передвижников. «О картинах постараюсь сделать, что могу», — ответил Л.Н. Толстой [27, с. 55]. Однако спустя две недели писатель отказался от предложения, написав В.Г. Черткову: «Несмотря на все желание, приступал несколько раз, я не мог написать ничего. Мне все кажется, что всякое описание суживает значение картины. <...> Если произведение хорошо, как прелестная картина Ерошенко и „Осужденный“ Ма[ковскаго], достоинство картины не в глубине, а в ширине, в том, что очень много разных значений она может иметь» [27, с. 58]. Сохранился черновой текст Л.Н. Толстого к картине В.Е. Маковского «Оправданная» для предполагаемого лубочного издания. Показательно, что спустя год после создания пояснительного текста к картине «Оправданная» Л.Н. Толстой написал роман «Воскресение», который, вызвав колоссальный интерес публики, был переведен на многие языки мира.

Писатель и врач семьи Л.Н. Толстого Душан Маковицкий оставил воспоминания о том, что Л.Н. Толстой часто обсуждал в кругу семьи передвижные и академические выставки, рассматривал каталоги передвижных выставок, иллюстрации в журнале «Новое время». Писатель восхищался картинами В.Е. Маковского «Охотники» (1887), «Осужденный» (1879), «Оправданная» (1882), «В четыре руки» (1880), «Свидание» (1883). «Маковский, действительно, великий художник. <...> Как Владимир Егорович выдается! Как хорошо, превосходно!» — говорил Л.Н. Толстой [14, с. 363].

Неизменный интерес к современной жизни объединяет картины В.Е. Маковского с произведениями Максима Горького. В середине 1890-х годов художник работал над знаменитым «Волжским циклом» — серией этюдов, изображающих популярные народные типы:

чернорабочих, бурлаков, босяков. Художник воспринимал Волгу как мерило величия родной страны, поэтому персонажи его произведений не только не кажутся несчастными, но напротив, они воспринимаются как люди нестигаемой воли и мужества. Общее в произведениях М. Горького и В.Е. Маковского — оптимизм мировосприятия. Свет и воздух, переданные чистыми красками, усиливают яркое звучание серии. У В.Е. Маковского в «Волжском цикле» меняется ритм повествования — вместо динамичного, многословного рассказа персонажи произведений пребывают в поглощающем их природном окружении, не участвуя ни в каком действии. «Бесприютные и безработные, не имеющие гроша за душой... уселись несколько босяков на берегу широчайшей русской реки; они греются на солнышке, благодушно посасывают „цыгарки“ и наблюдают за бегущим пароходом», — так описывал этот цикл произведений современник в журнале «Нива» [11, с. 192]. В картине «Стригут. Волжский Фигаро» (1897) В.Е. Маковский на живописном берегу Волги изображает веселого бродячего парикмахера и купающихся в солнечных лучах вечно праздных свобододобивых босяков. Художник открывает новые направления жанровой живописи и художественно-композиционных решений — соединение элементов повествования, психологических и портретных характеристик, пейзажных мотивов. Появлению нового социального типа в творчестве В.Е. Маковского предшествовало создание картин, изображающих бурлаков в творчестве В.В. Верещагина, И.Е. Репина, Ф.А. Васильева, А.К. Саврасова. «Волжский цикл» В.Е. Маковского был создан приблизительно в одно время с «босяцкими рассказами» М. Горького «Челкаш», «Коновалов», «Супруги Орловы». Неслучайно многие современники отмечали, что босяки, изображенные в этюдах В.Е. Маковского, — это «модные» теперь в литературе типы. «Глядя на загорелых и оборванных „странников“, привольно расположившихся на волжском берегу, вспоминаешь, конечно, их главного певца и истолкователя Горького» [11, с. 192]. Однако в персонажах картин В.Е. Маковского нет горьковской романтики. Как тонкий наблюдатель и психолог, В.Е. Маковский остается занимательным рассказчиком о минутах повседневности, о жизни простых людей, для которых характерны простота и естественность. Чувствуется искренняя симпатия художника к запечатленным героям. Природа, обилие солнца,



Ил. 5. Маковский В.Е. Стригут. Волжский Фигаро. 1897. Холст, масло. 51,3 × 64,5 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

широкая панорама реки, богатство палитры, яркость чистых красок — все передает многообразие эмоций.

Глубина внутреннего содержания и сила образной выразительности позволяют сравнить целый ряд произведений В.Е. Маковского с произведениями А.П. Чехова: картину «Свидание» (1883) — с рассказом «Ванька» (1886), работу «Варят варенье» (1876) — с рассказом «Крыжовник» (1898), произведение «За лекарством» (1884) — с рассказом «Беглец» (1887), картину «Дачники» (1899) — с рассказами «Дачники» (1885) и «Учитель словесности» (1889) А.П. Чехова. Образы завсегдатаев московских торговых рядов запечатлены на акварели В.Е. Маковского «Собиратель картин и рисунков» (1869) и в рассказе А.П. Чехова «В Москве на Трубной площади» (1883). Банковские махи-



Ил. 6. Маковский В.Е.
Интервью. 1903.
Дерево, масло.
35 x 45 см. Собрание
А.Н. Володчинского

нации представлены в картине В.Е. Маковского «Крах банка» (1881) и в фельетоне А.П. Чехова «Дело Рыкова и комп.» (1884). А непростая судьба сельской учительницы находит свое воплощение в картине В.Е. Маковского «Приезд учительницы в деревню» (1896–1897) и рассказе А.П. Чехова «На подводе» (1897). Сюжетная коллизия, построенная на противопоставлении мастерового, работающего в городе, и его жены, живущей в деревне, представлена в картине В.Е. Маковского «На бульваре» (1887) и рассказе А.П. Чехова «В овраге» (1899).

Обозначенные параллели — не результат прямого заимствования, а плод единого времени, общих закономерностей эпохи, воплотившихся в различных видах художественного творчества. Сходство произведений В.Е. Маковского и А.П. Чехова раскрывается в содержании, тематическом единстве, близком выборе социально-психологических типов. А.П. Чехова и В.Е. Маковского роднит удивительная, свойственная обоим мастерам экономная «сжатость» формы при удивительной емкости и глубине содержания. Оба мастера обращаются к спокойным, обыденным явлениям жизни и метко обнаруживают тонкие психологические нити, скрытую драму или комедию.

Связи В.Е. Маковского и А.П. Чехова проявляются в открытии системы символов: лунные ночи, любовные объяснения, музыкальные вечера. В структуру сюжета входят музыкальность, лейтмотивы, монологи, диалоги, лирическое настроение.

Приемы сравнения и противопоставления стали для художника и писателя излюбленными средствами усиления выразительности персонажей. Гротескная ирония знаменитого рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (1883) находит параллель в сопоставлении героев картин В.Е. Маковского «Оптимист и пессимист» (1893), «Интервью» (1903). Добродушный юмор, «смех сквозь слезы», «борьба между серьезным и смешным» объединяют их произведения [7, с. 1091]. В.Е. Маковский представляет своих персонажей в различных драматических ситуациях. Интерес к «маленькому человеку», его горестям и радостям стали лейтмотивом его творчества.

Отдельно отметим, что В.Е. Маковский и А.П. Чехов были хорошо знакомы. Писатель побывал на XV (1887) и XIX (1891) передвижных выставках, о которых восторженно отзывался в своем дневнике. Жена писателя О.Л. Книппер-Чехова сообщала, что ее отец мечтал, чтобы она стала художницей: «Он даже показывал мои рисунки Вл. Маковскому, с семьей которого мы были знакомы» [22, с. 376]. А.П. Чехов и В.Е. Маковский неоднократно встречались на литературных вечерах. Так, известно письмо писателя П.А. Сергеевко А.П. Чехову, в котором перечислялись участники литературного кружка «ХП» на встрече в ресторане «Россия»: «Будут Немиров(ич), Гнедич, Боборыкин, Потапенко, Мамин, Маковский и пр. великие люди» [9, с. 349].

Заключение

Таким образом, по аналогии с задачами литературы, жанровая живопись В.Е. Маковского открывала многочисленные социально-психологические типы, раскрывала особенности их внутреннего мира. Художник в своих полотнах не иллюстрировал произведения русских писателей напрямую, но язык живописи художника зачастую звучит в унисон с литературным словом. В произведениях В.Е. Маковского отразились такие явления отечественной культуры XIX века, как творчество Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова. Неслучайно современники сравнивали персонажей его произведений с героями русской литературы.

Выявление творческого своеобразия произведений В.Е. Маковского в контексте литературной традиции позволило определить отличительные черты художественного метода мастера. С персонажами и сюжетами картин В.Е. Маковского нарратив связан исторически. Изображая жизнь городского обывателя мелкого достатка, В.Е. Маковский проявлял пристальный интерес к сценографии, решая проблемы натуры и типажа, организации сюжета и пространства.

Список литературы:

- 1 Александров Н.А. Художественная семья // Искусство и художественная промышленность. 1902. № 1. С. 1–36.
- 2 Александров Н.А. Художественные заметки // Художественный журнал. 1881. Т. I. № 1. С. 37–44.
- 3 Алферов А.Д. Городская галерея Павла и Сергея Третьяковых // Искусство и наука. 1896. № 1. С. 30.
- 4 Бакшеев В.Н. Воспоминания. М.: Академия художеств СССР, 1963. 126 с.
- 5 Белинский В.Г. О Гоголе: Статьи, рецензии, письма. М.: Гослитиздат, 1949. 512 с.
- 6 Брешко-Брешковский Н.Н. Владимир Егорович Маковский и его художественная деятельность. СПб.: Ц. Крайз, 1902. 20 с.
- 7 Булгаков Ф.И. В.Е. Маковский и его произведения // Нива. 1895. № 46. С. 1090–1098.
- 8 Восьмая выставка картин ТПХВ // Современные известия. 1880. 19 апреля. № 108. С. 2.
- 9 Гитович Н.И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. М.: ГИХЛ, 1955. 880 с.
- 10 Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. В 4 вып. М.: Издательство А.Н. Голяшкина, 1874–1876. 32 с.
- 11 К рисункам // Нива. 1902. № 10. С. 192.
- 12 Киселев А.А. Этюды по вопросам искусства (письма к читателю) // Артист. 1893. № 30. С. 63–70.
- 13 Крамской И.Н. Письма, статьи: В 2 т. / Под ред. С.Н. Гольдштейн. Т. 2. М.: Искусство, 1965. 532 с.
- 14 Маковицкий Д.П. У Толстого. Яснополяние записки: В 4 кн. Книга вторая. М.: Наука, 1979. 686 с.
- 15 Маковский В.Е. Письмо к К.В. Маковскому: 24.05.1901 // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 14. Ед. хр. 21.
- 16 Маковский В.Е. Воспоминания об И.М. Прянишникове // Новое время. 20 февраля (4 марта) 1916. № 1435. С. 8–9.
- 17 Михневич В.О. Наши знакомые. Фельетонный словарь современников. СПб.: Типография Эдуарда Гоппе, 1884. 283 с.
- 18 Михновец Н.Г. Три дочери Льва Толстого. М.: КоЛибри, 2019. 640 с.
- 19 Ненарокова И.С. Владимир Маковский. М.: Белый город, 2002. 47 с.
- 20 Нестерова Е.В. Владимир Маковский. СПб.: Петроний, 2019. 456 с.
- 21 Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов и русская художественная культура 40–х годов XIX века. М.: Искусство, 1973. 228 с.
- 22 Сахарова Е.М. Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. 655 с.
- 23 Стасов В.В. Две передвижные выставки в Одессе // Стасов В.В. Живопись, скульптура, музыка. Избранные сочинения. В 6 ч. Часть 5. М.: Юрайт, 2017. С. 52–54.
- 24 Стасов В.В. Наши итоги на всемирной выставке // Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах: живопись, скульптура, музыка. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 339–376.
- 25 Стасов В.В. Тормозы нового русского искусства // Стасов В.В. Русское искусство. М.: Искусство, 1950. С. 549–604.
- 26 Стрекоза. 1877. № 3. 16 (28) января. С. 2–3.

- 27 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 87. Письма к В.Г. Черткову, 1890–1896. М.: ГИХЛ, 1937. 420 с.
- 28 Тургенев И.С. Новь. Лейпциг: Е. Габерланд, 1892. 222 с.
- 29 Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. М.: Искусство, 1975. 739 с.
- 30 Шебуев Н.В.Е. Маковский и его произведения // Солнце России. 1912. Май. № 118–119. С. 5–6.
- 31 Южин А.И. // Новости дня. 1894. 12 сентября.
- 32 Afanaseva I.A. The Dialogues Between the Verbal and the Visual in the Artworks of Vladimir Makovsky (1846–1920) // The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE.2021). Amsterdam, 2021. Vol. 1. P. 7–16. <https://doi.org/10.5117/9789048557240/ICASSEE.2021.002>.
- 33 Brunson M. Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890. New York: Cornell University Press, 2016. 264 p.
- 34 Crist T.J. Vladimir Makovsky: The Politics of Nineteenth-Century Russian Realism. Illinois: Northern Illinois University, 2015. 67 p.
- 35 Gray R.P. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 2000. 272 p.
- 36 Jackson D. The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting. New York: Manchester University Press, 2006. 224 p.
- 37 Valkenier E. The Wanderers: Masters of 19th-Century Russian Painting. Dallas, Tex.: Dallas Museum of Art, 1990. 204 p.
- 38 Walton W. World's Columbian Exposition: Art and Architecture. Philadelphia, Pennsylvania, 1893. 141 p. URL: <https://archive.org/details/artarchitecture00walt/page/n381/mode/2up> (дата обращения 15.08.2022).

References:

- 1 Aleksandrov N.A. Khudozhestvennaya sem'ya [Artistic Family]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'*, 1902, no. 1, pp. 1–36. (In Russian)
- 2 Aleksandrov N.A. Khudozhestvennye zametki [Artistic Notes]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 1881, vol. I, no. 1, pp. 37–44. (In Russian)
- 3 Alferov A.D. Gorodskaya galereya Pavla i Sergeya Tret'yakovskikh [City Gallery of Pavel and Sergei Tretyakov]. *Iskusstvo i nauka*, 1896, no. 1, p. 30. (In Russian)
- 4 Baksheev V.N. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Akademiya khudozhestv SSSR Publ., 1963. 126 p. (In Russian)
- 5 Belinsky V.G. *O Gogole: Stat'i, retsenzii, pis'ma* [About Gogol: Articles, Reviews, Letters]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949. 512 p. (In Russian)
- 6 Breshko-Breshkovskii N.N. *Vladimir Egorovich Makovskii i ego khudozhestvennaya deyatel'nost'* [Vladimir Egorovich Makovsky and His Artistic Activity]. St. Petersburg, Ts. Kraiz Publ., 1902. 20 p. (In Russian)
- 7 Bulgakov F.I. V.E. Makovskii i ego proizvedeniya [V.E. Makovsky and His Artworks]. *Niva*, 1895, no. 46, pp. 1090–1098. (In Russian)
- 8 Vos'maya vystavka kartin TPKHV [The Eighth Exhibition of the Partnership of Travelling Art Exhibitions]. *Sovremennye izvestiya*, 1880, April 19, no. 108, p. 2. (In Russian)
- 9 Gitovich N.I. *Letopis' zhizni i tvorchestva A.P. Chekhova* [Chronicle of the Life and the Work of A.P. Chekhov]. Moscow, GIHL Publ., 1955. 880 p. (In Russian)
- 10 Gogol N.V. *Vechera na khutore bliz Dikan'ki* [Evenings on a Farm Near Dikanka]. In 4 issues. Moscow, Izdatel'stvo A.N. Golyashkina Publ., 1874–1876. 32 p. (In Russian)
- 11 K risunkam [To the Drawings]. *Niva*, 1902, no. 10, p. 192. (In Russian)
- 12 Kiselev A.A. Etyudy po voprosam iskusstva (pis'ma k chitatel'nyu) [Etudes on the Issues of Art (Letters to the Reader)]. *Artist*, 1893, no. 30, pp. 63–70. (In Russian)
- 13 Kramskoy I.N. *Pis'ma, stat'i: V 2 t.* [Letters, Articles: in 2 vols.], ed. S.N. Goldshtein. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 532 p. (In Russian)
- 14 Makovitsky D.P. *U Tolstogo. Yasnopolyanskije zapiski: V 4 kn.* [At Tolstoy's. Yasnaya Polyana Notes: in 4 books]. Book 2. Moscow, Nauka Publ., 1979. 686 p. (In Russian)
- 15 Makovsky V.E. Pis'mo k K.V. Makovskomu: 24.05.1901 [Letter to K.V. Makovsky, 24.05.1901]. *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [The State Russian Museum Manuscripts' Department], f. 14, unit storage 21. (In Russian)
- 16 Makovsky V.E. *Vospominaniya ob I.M. Pryanishnikove* [Memories of I.M. Pryanishnikov]. *Novoe vremya*, 1916, February 20 (March 4), no. 1435, pp. 8–9. (In Russian)
- 17 Mikhnevich V.O. *Nashi znakomye. Fel'etonnyi slovar' sovremennikov* [Our Friends. Feuilleton Dictionary of Contemporaries]. St. Petersburg, Tipografiya Eduarda Goppe Publ., 1884. 283 p. (In Russian)
- 18 Mikhnovets N.G. *Tri docheri L'va Tolstogo* [Three Daughters of L. Tolstoy], Moscow, KoLibri Publ., 2019. 640 p. (In Russian)
- 19 Nenarokomova I.S. *Vladimir Makovskii* [Vladimir Makovsky]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2002. 47 p. (In Russian)
- 20 Nesterova E.V. *Vladimir Makovskii* [Vladimir Makovsky]. St. Petersburg, Petronii Publ., 2019. 456 p. (In Russian)

- 21 Sarabyanov D.V. P.A. *Fedotov i russkaya khudozhestvennaya kul'tura 40-kh godov XIX veka* [P.A. Fedotov and Russian Art Culture of the 40s of the 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 228 p. (In Russian)
- 22 Sakharova E.M. *Vokrug Chekhova* [Around Chekhov]. Moscow, Pravda Publ., 1990. 655 p. (In Russian)
- 23 Stasov V.V. Dve peredvizhnye vystavki v Odesse [Two Traveling Exhibitions in Odessa]. Stasov V.V. *Zhivopis', skul'ptura, muzyka. Izbrannye sochineniya. V 6 ch. Chast' 5* [Painting, Sculpture, Music. Selected Writings. In 6 parts. Part 5]. Moscow, Yurait Publ., 2017, pp. 52–54. (In Russian)
- 24 Stasov V.V. Nashi itogi na vseмирnoi vystavke [Our Results at the World Exhibition]. Stasov V.V. *Izbrannye sochineniya v trekh tomakh: zhivopis', skul'ptura, muzyka* [Selected Works in Three Volumes: Painting, Sculpture, Music]. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 339–376. (In Russian)
- 25 Stasov V.V. Tormozy novogo russkogo iskusstva [Brakes of New Russian Art]. Stasov V.V. *Russkoe iskusstvo* [Russian Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1950, pp. 549–604. (In Russian)
- 26 *Strekoza*, 1877, no. 3, January 16 (28), pp. 2–3. (In Russian)
- 27 Tolstoy L.N. *Polnoe sobranie sochinenii. T. 87: Pis'ma k V.G. Chertkovu, 1890–1896* [Complete Works. Vol. 87: Letters to V.G. Chertkov, 1890–1896]. Moscow, GIHL Publ., 1937. 420 p. (In Russian)
- 28 Turgenev I.S. *Nov'* [New Soil]. Leipzig, E. Gaberland Publ., 1892. 222 p. (In Russian)
- 29 Fedorov-Davydov A.A. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 739 p. (In Russian)
- 30 Shebuev N. Makovskii i ego proizvedeniya [V.E. Makovsky and His Artworks]. *Solntse Rossii*, 1912, May, no. 118–119, pp. 5–6. (In Russian)
- 31 Yuzhin A.I. *Novosti dnya*, 1894, September 12. (In Russian)
- 32 Afanaseva I.A. The Dialogues Between the Verbal and the Visual in the Artworks of Vladimir Makovsky (1846–1920). *The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE.2021)*. Amsterdam, 2021. Vol. 1, pp. 7–16. <https://doi.org/10.5117/9789048557240/ICASSEE.2021.002>.
- 33 Brunson M. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. New York, Cornell University Press, 2016. 264 p.
- 34 Crist T.J. *Vladimir Makovsky: The Politics of Nineteenth-Century Russian Realism*. Illinois, Northern Illinois University, 2015. 67 p.
- 35 Gray R.P. *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 2000. 272 p.
- 36 Jackson D. *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. New York, Manchester University Press, 2006. 224 p.
- 37 Valkenier E. *The Wanderers: Masters of 19th-Century Russian Painting*. Dallas, Tex., Dallas Museum of Art, 1990. 204 p.
- 38 Walton W. *World's Columbian Exposition: Art and Architecture*. Philadelphia, Pennsylvania, 1893. 141 p. Available at: <https://archive.org/details/artarchitecture00walt/page/n381/mode/2up> (accessed 15.08.2022).

УДК 7036.1
ББК 85.103(2)

Сарабьев Алексей Викторович

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт востоковедения Российской академии наук, 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, 12
ORCID ID: 0000-0002-9796-2411
ResearcherID: AAV-4264-2020
alsaraby@ivran.ru

Ключевые слова: Ассоциация художников революционной России, героический реализм, социалистический реализм, советское изобразительное искусство, Е.А. Кацман

Автор выражает искреннюю признательность Татьяне Викторовне Розановой за присланные изображения страниц дневника Е.А. Кацмана.

Сарабьев Алексей Викторович

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию АХРР)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-188-223

Для цит.: Сарабьев А.В. История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР) // Художественная культура. 2023. № 2. С. 188–223. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-188-223>.

For cit.: Sarabiev A.V. History of the Association of Artists of Revolutionary Russia as Presented by the Founder: to the Publication of the Manuscript (to the Centenary of the Association). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 188–223.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-188-223>. (In Russian)

Sarabiev Aleksei V.

D. Sc. (in History), Leading Researcher, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 12 Rozhdestvenka Str., Moscow, 107031, Russia

ORCID ID: 0000-0002-9796-2411

ResearcherID: AAV-4264-2020

alsaraby@ivran.ru

Keywords: Association of Artists of Revolutionary Russia, heroic realism, socialist realism, Soviet fine arts, E.A. Katsman

The author expresses his sincere gratitude to Tatyana V. Rozanova for the sent images of the diary pages of Eugene A. Katsman.

Sarabiev Aleksei V.

History of the Association of Artists of Revolutionary Russia as Presented by the Founder: to the Publication of the Manuscript (to the Centenary of the Association)

Аннотация. В числе главных основателей Ассоциации художников революционной России (АХРР), созданной в 1922 году, и ее бессменным секретарем был художник Евгений Александрович Кацман. Публикуемая впервые расшифровка его рукописи 1957 года освещает некоторые малоизвестные моменты истории ассоциации. Статья же, предваряющая публикацию, носит характер вводной и содержит материалы другого важного источника — неопубликованных дневников Е. А. Кацмана, которые проливают свет на обстоятельства подготовки материала, отношение автора к тогдашним явлениям художественной среды и общественной жизни, его борьбу за соцреализм.

Нынешняя публикация приурочена к 100-летию АХРР, она призвана дать в распоряжение историков культуры откровенное мнение непосредственного свидетеля и участника событий вековой давности. Как в тексте публикуемой рукописи, так и в настоящей вводной статье упоминается целый ряд выдающихся художников своего времени, деятелей культуры и советских политических деятелей. В рукописи Кацман характеризовал крупные выставки и полотна, созданные за десятилетие существования ассоциации, а в приводимых дневниковых фрагментах до нас дошли его суждения по разным вопросам художественной жизни и жизни советского общества тех лет. Отраженная в дневниках рефлексия художника может стать ценным источником не только для историков, но и для искусствоведов.

Abstract. One of the founders of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AARR) established in 1922 and its permanent secretary was the painter Eugene A. Katsman. Published for the first time, the transcript of his 1957 manuscript highlights some little-known points in the history of the Association. This article is introductory in nature and contains materials from another important source — E.A. Katsman's diaries, which shed light on the circumstances of the preparation of the material, the author's attitude to the phenomena in the artistic environment and public life, and his struggle for socialist realism.

This publication is dedicated to the centenary of the AARR and designed to provide historians of culture with an honest opinion of a direct witness and participant in the events of a century ago. Both in the text of the published manuscript and in this introductory article, a number of outstanding artists of their time, cultural figures and Soviet political figures are mentioned. In the manuscript, Katsman characterized the major exhibitions and works created over the decade of the Association's existence, and the diary fragments cited express his opinion on various issues of artistic life and the life of society in those years. The artist's reflection in the diaries can become a valuable source not only for historians, but also for art critics.

Введение

В 1952 году исполнялось 30 лет с момента основания Ассоциации художников революционной России, и художник Евгений Александрович Кацман — один из основателей АХРР, член-корреспондент Академии художеств СССР, горячий борец за реализм в изобразительном искусстве — задумывался о написании обновленного материала об истории АХРР. Первым его подобным опытом была вышедшая еще в 1925 году брошюра «Как создался АХРР» [3], опубликованная в серии «Художественная библиотека АХРР», выпуск 1, имевшей своим девизом «Искусство — трудящимся». Вскоре вышло несколько его материалов в объемном сборнике 1926 года «4 года АХРР» [7, с. 14–15, 31–69, 181–185].

В 50-е годы и сами художники-ахрровцы, и ведущие музеи собирали документы, фотографии, каталоги и иные материалы, относившиеся к истории ассоциации. И вот, в 1957 году Е.А. Кацман написал новый текст, который, будучи объединенным с текстом 1925 года и значительно отредактированным, составил главу его сборника 1962 года «Записки художника» под названием «Как создавался и развивался АХРР» [2, с. 17–56]. То был уже год 40-й годовщины АХРР.

Оставаясь очень личными, эти воспоминания — после переработки и редактуры — все же лишились многих следов изначальной непосредственности изложения. При сравнении получившегося текста с рукописью ясно, что редакторами были выпущены некоторые эпизоды, текст выглажен, острые углы скруглены. В заключительной части появился призыв «Догнать и перегнать великое мировое искусство» [2, с. 56], напоминающий воскрешенную Н.С. Хрущевым в мае 1957 года подобную формулировку В.И. Ленина, но уже в отношении экономики. Безусловно, общественно-политическая повестка начала 60-х годов в корне отличалась от волнующих общественности явлений и набора актуальных тем начала волны десталинизации (1956) и взаимных столкновений тогдашних партийных групп. Текст, соответственно, испытал на себе эти перемены — прежние акценты были убраны, на их месте появились новые.

Изначальный вариант рукописи 1957 года интересен тем, что содержит яркие приметы своего времени, включая упоминание

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию АХРР)

политических событий в Венгрии, разоблачение «антипартийной группы» и др. Важны и непосредственные впечатления современника событий на «изо-фронте». Искренность свидетеля эпохи, его равнодушие к тому, что происходило и в художественной среде, и вообще в жизни общества, может вызвать интерес всякого, кто готов непредвзято слушать голоса прошлого. Точка зрения автора рукописи была выстрадана, зиждилась на его собственном опыте, переживаниях и впечатлениях. Поэтому перед нами — источник в полном смысле этого слова.

Рукопись основателя

Публикуемая рукопись была обнаружена на старой даче Евгения Кацмана в Поселке художников (бывший дачно-садовый кооператив «Ново-Абрамцево»). Она была найдена буквально под кроватью, на которой в далеком 1976 году тот и скончался. Рукопись не окончена и занимает приблизительно треть блокнота-еженедельника за 1952 год, который оказался почти не использованным (отмечены только дни пребывания художника на его абрамцевской даче — с 28 мая по 25 сентября 1952 года). Очевидно, добротный еженедельник, найденный через пять лет, был использован художником для черновика рукописи.

Первая дюжина страниц написана карандашом, а остальные — чернилами, причем чернилами же сделаны небольшие вставки в предыдущую часть. Можно приблизительно датировать начало написания текста июнем 1957 года, что следует из приводимых ниже дневниковых записей. Заключительная часть была написана не ранее третьей декады июня того же года: упоминаются имена Молотова, Кагановича, Маленкова и Шепилова как участников «антипартийной группы» (начало противостояния — заседание Президиума ЦК КПСС 18 июня 1957 года). Несмотря на датировку рукописи 1957 годом, ясно, что автор замыслил еще раз вернуться к ранней истории советского искусства гораздо раньше — еще в юбилейный 1952 год.

По сохранившемуся дневнику художника можно понять, что в 1952 году, спустя 30 лет от основания ассоциации, тема истории АХРР очень занимала его: на страницах дневника звучит вопрос

и об отцах-основателях (он считал себя обойденным особым вниманием в этом вопросе), и о роли Ленина в утверждении реалистического искусства, и тема борьбы реалистов с «чистым», безыдейным искусством художников «левого» фланга, и значения родины для художника-реалиста. В частности, уже на следующий после переезда на дачу день Е.А. Кацман записал в дневнике: «Любопытно, что о АХР [название ассоциации было изменено в 1928 году. — А.С.], о истории идей и борьбы написано много, и большей частью хорошо, вот только, кто это сделал, начал и двигал — ни слова. Как только я буду здоров, надо будет это исправить — удастся ли?» [1, л. 5, 29.05.1952].

Через неделю он записал свой сон: «Снился мне сегодня живой Ленин, я с ним говорил об АХРе — он ведь заболел и не знал АХРа. Я ему пожелал здоровья на много лет. Он был очень оживленным, внимательно меня слушал, а я даже плакал от обид, кот[орые] причиняли враги АХРа. Он во сне обещал как бы поддержать ахровские стремления, заступиться за нас. А я чувствовал, что я в основном прав и так счастлив, что Ленин за то, за что мы боролись и не ошиблись. Это, вероятно, в мозгу переплелись и рецензия на „Историю советского искусства“, и нелепая тенденция там умолчать, кто делал АХР, и почему-то Рязского сделать борцом за реализм, и мое сознание, что я сейчас болен и что не могу активно исправить явный загиб искусствоведов. Но во сне я был очень живой и Ленин был очаровательный, заботливый и полный энергии — такой, каким я его видел в 1918 году на Красной площади первого мая — не во сне, а наяву, т.е. 34 года тому назад» [1, л. 10, 05.06.1952]. И вот, в рукописи мы читаем и размышления художника о фигуре вождя, и подробный пассаж о зарисовках Кацмана с натуры во время выступления В.И. Ленина в зале Большого театра. Кстати, имя замечательного художника Л.О. Пастернака, с которым Е.А. Кацман вместе зарисовывал Ленина на том VIII съезде Советов, было удалено редакторами из окончательного текста, хотя в рукописи он фигурирует. Автор писал, в частности, что Л.О. Пастернак «очень хорошо зарисовал» Ленина, затем прислав эти рисунки из эмиграции, и что они хранятся в Музее Ленина.

В дневниковой записи от 30 июня 1952 года Е.А. Кацман передавал беседу с А.М. Герасимовым, который приезжал к нему на дачу в Абрамцево за день до того. К тому времени А. Герасимов был уже президентом Академии художеств СССР, академиком, на-

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

родным художником СССР, лауреатом четырех Сталинских премий и доктором искусствоведения. Беседа давних коллег и соратников длилась около трех часов, и художники говорили о многом, в том числе об ассоциации: «Почему же АХР победил? <...> Надо полагать, что правильность идей соответствовала тому, что делалось в С.С.С.Р. — было истинным искусством, было принято народом, АХРу помогали создаваться партия и советская власть. Говорили мы о том, что раньше вожди партии помогали художникам, а теперь ведают искусством аппараты Ц.К. и министерства» [1, л. 33, 30.06.1952].

В представляемой публикации рукописи важный фрагмент посвящен первоначальному засилью в сфере управления изобразительным искусством «левых» художников разных течений — кубистов, футуристов, супрематистов, авангардистов и др. — беспредметников и формалистов, как их называли обобщенно. В дневнике эта тема «борьбы на изо-фронте» также поднимается: «30 лет тому назад Штеренберг был правительственный комиссар по делам искусства. Пунин проповедовал Пикассо и Сезанна как вождей коммунизма в искусстве. Машинка работала в учреждениях — глаза глядели, уши хлопали, и все было в порядке... благодаря Луначарским и Бухариным. Я пошел против. В 1947 г. Сталин Ворошилову сказал, что Кацман был прав. <...> Ленин выступал против левацкого искусства, а вот не помню — Сталин выступал? За АХР Сталин выступал, это факт, и отступать не будет, надо полагать, тем более что АХРа давно нет и искусство идет государственными каналами и управляется непосредственно Ц.К.» [1, л. 42, 02.07.1952].

О давлении на реализм в искусстве в первые годы советской власти вспоминал и маститый художник И.Э. Грабарь: «В начале 1921 года все реалистическое, жизненное, даже просто все „предметное“ считалось признаком некультурности и отсталости, многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических „замашек“, пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды, и выставляли только опыты кубических деформаций натуры, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор» [цит. по: 5, с. 8]. Кацман в своей рукописи столь же категорично замечает, что «все силы и нелепости искусства старого буржуазного мира... целых пять лет существовали в СССР», а в опубликованном в 1962 году тексте вспо-

минает: «О. Брик пытался доказать, что к революции больше всего подходит черненький или красненький квадратик, что станковое искусство не нужно... Д. Штеренберг издевался над реализмом — этим „ихтиозавром“. Он говорил, что смешно теперь рассуждать о реализме, об этом покойнике, когда не только в РСФСР, но и по всему миру „левые“ художники победили» [2, с. 18].

Переплетается с текстом рукописи и запись в дневнике о художниках-реалистах, сумевших и не сумевших понять новую советскую реальность. Кацман — ученик К.А. Коровина, Н.А. Касаткина, С.В. Малютина — сам прошел увлечение тематикой модерна и в наибольшей степени ценил тех великих реалистов прошлого, которые смогли принять новую социалистическую Россию и отражали в своих работах и борьбу (героический реализм⁽¹⁾), и новый общественный быт. Страдая хроническим заболеванием с его затяжными периодами, Кацман писал: «В муках я делаю свои картины, а потом умру — муки и страсти мои умрут. Останутся картины, которых, быть может, не было бы, если бы не было мук? Но ведь художники здоровые, наверно, так не мучаются? Не знаю. Коровин мне сказал: „Ты всю жизнь будешь мучеником — как Левитан, ты будешь Левитаном в портрете“. Но вообще Коровин говорил, что „искусство это радость, оно должно быть радостью“. Сам он умер эмигрантом в Париже, по-видимому, страдая без родины, без красок России, в передаче которых он был огромным талантом. Он не понял советской России и вместе с буржуазией и купцами покинул родину. А если бы остался и перетерпел бы разруху, то стал бы гордостью русского народа как великий мастер видеть и передавать краски родины. Его трагедия — трагедия импрессионизма, красок без людей. И когда его родина Россия стала самой великой страной — по глубине идей строительства счастья трудящихся, — он этого не понял, не перестроился и погиб среди пьяной буржуазии Парижа и... чистой живописи. Остались и вошли в советскую культуру целый ряд стариков прошлой России — Архипов, Бакшеев,

(1) Евгений Кацман вспоминал о заседании единомышленников-ахрровцев на квартире художника В. Яковлева в июне 1922 года: «Я выдвинул основной лозунг для АХРР — „героический реализм“. Были предложения о натурализме и романтизме, но после долгих дебатов решили идти под лозунгом „героического реализма“» [7, с. 38].

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

Бялыницкий-Бируля, а другие... а Бродский от импрессионизма перешел к советской картине и сейчас очень высоко расценивается. И даже Кончаловский держится лет двадцать на сиренях» [1, л. 60–61, 19.07.1952].

Вопрос преемственности вообще чрезвычайно важен для истории АХРР как для объединения художников, чтивших национальные традиции изобразительного искусства. В своей диссертации 1953 года, посвященной АХРР, искусствовед В.П. Князева писала: «Они [реалисты] горячо поддержали передвижников и взяли их под защиту от яростных нападок формалистов. В то же самое время молодые художники, идейно воспитанные эпохой Октябрьской революции, почувствовали слабость своих учителей, недостаточное понимание ими задач, стоявших перед советским искусством. Среди молодежи возникла мысль о создании нового реалистического общества, которое могло бы развивать традиции искусства передвижников на пролетарской идеологической основе и вести решительную борьбу с формализмом» [4, с. 70].

Возвращаясь к юбилейному для АХРР 1952 году, следует обратить внимание на обсуждения предложений практического плана о проведении торжественных мероприятий. Инициатором был Музей Революции, и Кацман охотно поддержал идею, предложив, со своей стороны, своего рода круглый стол с участием основателей и наиболее активных деятелей АХРР. Эти предложения обсуждались в сентябре 1952 года, уже под конец пребывания семьи Кацмана в Абрамцеве, и продолжились после его возвращения в Москву. За четыре дня до отъезда Евгений Кацман записал: «...В Москве меня спрашивала какая-то искусствоведка, кот[орая] пишет об АХРе? Не могу догадаться, кто. Затем мне звонил Шульгин? Шульгин — из Музея Революции. И я вспоминаю, что Йогансон мне сказал, что ему звонили из Музея Революции и спрашивали фото об АХРе? Тут я думаю, что у Музея Революции более здравого смысла, чем у Академии художеств, кот[орая] до смерти боится, как бы чего не случилось, и боится Кацмана в АХРе — по крайней мере так получилось в „Истории советского искусства“. Очень возможно, что им нужны материалы — фото, а может быть, там будет организовано воспоминание о 30-летию АХРа? Это было бы очень хорошо, а главное — естественно: Музей Революции проводит вечер, посвященный

30-летию АХРР — Ассоциации художников Революционной России. Не от эстетики, а от революции появился АХРР, против господства в Европе и Америке эстетики, кот[орую] путаники-вредители хотели сделать эстетикой советских социалистических республик» [1, л. 172, 21.09.1952]. На другой день по приезде в свою московскую квартиру на Масловке Кацман записал: «Звонил Шульгину: оказывается, по решению Ц.К., в Музее Революции должны быть не только собраны материалы историко-революционные, но и по вопросам науки, литературы и искусства эпохи революции, и прямо требуются материалы по АХРу. <...> Я предложил для создания солидных материалов об АХР для Музея Революции устроить специальное заседание — „30 лет АХР“ со стенограммой. Соберутся АХРовцы и расскажут живым рассказом, как создавался и работал АХР» [1, л. 186, 26.09.1952].

Обсуждение с руководством Музея Революции продолжалось. Вскоре Кацман записал следующее: «...Сегодня мне позвонил Шульгин. Он сказал, что моя идея о заседании со стенограммой и выступлениями АХРовцев одобрена руководством музея и расширена — запроектирована выставка. У них есть много Касаткина. Я сказал, что много работ в Музее Красной Армии и лучшие работы — в Третьяковской галерее, вот только дадут ли их? Возникает необходимость встречи с директором музея Толстихиным и руководящими работниками. Комнаты, где выставляли подарки тов. Сталину, освобождаются, и здесь можно развернуть выставку АХРа?! <...> С кем же такую махину поднять, как 30-летие АХРа? Как быть с архивом? Кому передать — Академии художеств или Музею Революции? Может быть, как мы говорили с Ушениным — в Музей Революции дать копии? И кто будет вертеть колесо? Мне кажется, нужно, чтобы все это крутил Оргкомитет. Музей Революции, Оргкомитет, Музей Красной Армии, Академия художеств, Музей Ленина, Третьяковка — вот из представителей этих учреждений надо составить комиссию, которая и осуществит 30-летие АХРа? <...> Докладчик может быть или Иогансон, или Ушенин, и дополнительно — наши выступления. Пока все эти бутоны — только между Шульгиным и мною, но как распустятся эти бутоны? И притом, умно — без групповщины?! Обязательно без этого гнилого прошлого. Нет, здесь нужно событие для пользы науки об искусстве, для истории советского искусства,

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

которую, увы, сперва якобы бывшие формалисты, теперь якобы реалисты извращают. А Сталин учит нас: историю нельзя улучшить и ухудшить — нужно историю давать такую, какая она есть. Вот для этого и нужны материалы Музею Революции, а это необходимо связывается с 30-летием АХРа. Если мы дадим историю АХРа такой, какой она была, мы принесем пользу истории культуры революции, сделаем государственно полезное дело. Это тем более легко, т.к. АХР существовал 10 лет, и мы, о нем рассказывая, заглянем в прошлое — для будущего и нашего искусства, и искусства Китая, и стран народной демократии, где развиваются свои национальные АХРы. Да даже и во Франции нечто подобное АХРу уже имеется» [1, л. 191–193, 01.10.1952].

Задуманные мероприятия по празднованию 30-летнего юбилея АХРР остались в тот год нереализованными. Это связано, видимо, не только с тем, что планы стали обсуждаться уже на исходе юбилейного года, но и с борьбой художественных течений: художники, примыкавшие к т.н. «левому МОСХу», прохладно отнеслись к инициативе, не желая признавать достижений АХРР как идеологически ангажированной организации.

Давление авторитета художников-западников на соцреалистов было действительно велико и не теряло своего накала с самого начала советского периода — лишь изредка уходило в тень. Искусствовед В.С. Манин, остро критикуя соцреалистов 20–30-х годов, тем не менее приводил фрагменты выступления Г.Г. Ряжского на отчетном собрании в МОССХе 18 мая 1937 года, где тот свидетельствовал о напаках на историю АХРР уже в тот период: «...делается наскок на ту организацию, которая провела большую работу в смысле становления реалистического искусства» [6, с. 13]. Тот же Ряжский почти годом ранее — на заседании правления МОССХа 5 марта 1936 года — в свою очередь, обвинял противоположные советскому реализму художественные направления в том, что они равняются «на последние „достижения“ в кавычках западноевропейского, французского, парижского искусства, совершенно не считаясь, отбрасывая в сторону, не признавая русского искусства, национального искусства» [6, с. 13]. На тех же позициях, что и Г.Г. Ряжский, стоял в ту пору и Е.А. Кацман.

Позднее, не только среди искусствоведов, но даже среди лидеров МОССХа образовался круг, заинтересованный вообще в принижении роли ахровцев в истории становления соцреализма. Но после начала кампании десталинизации — на фоне возврата к «чистому ленинизму» — в прессе стали появляться и статьи, комплиментарные АХРР. Разбирая одну из таких статей, напечатанную в октябре 1956 года в «Правде», Е.К. Кацман рассуждал: «...Главное мое дело жизни — АХРР — кажется, теперь-то именно и признается без всякого с моей стороны нажима и без нажима ахровцев. Сокольников прав — признают АХРР, дойдет дело и до основателей и главных деятелей АХРР. Да. Странная судьба. На международной выставке в Венеции, где повержена красота — первую премию получил скульптор за согнутую кочергу — его буржуазия награждает первой премией! У нас основоположников советской живописи, организаторов АХРР награждают: Григорьева — каторгой на 10 лет. Радимова — полным равнодушием, и он заливает горе водкой. Меня награждают — и „заслуженным“, и выбирают в члены-корреспонденты тайным голосованием — и все эти годы, и особенно в этот год бьют меня оглоблей по голове — и с гвоздями — или казнят молчанием. Вот правда о событиях, а объяснение этой правды лежит где-то в Ц.К. или в Кремле. Где-то есть и действует непознанный Берия — эдакий Изо-Берия, и он пакостит и пакостит — а так как у него чины и партстаж, то пока он не разоблачен. Разоблачен Берия. Разоблачен Кружков, Александров, снят, но не разоблачен Кеменов» [1, л. 60–62, 17.10.1956].

Упомянута в рукописи попытка переворота в Венгрии осени 1956 года, и вот как связывает с советским искусством тот острый внешнеполитический эпизод Е.А. Кацман в своем дневнике. Он характеризует стремление левой интеллигенции во главе с И. Эренбургом к реформам в области искусства как деструктивное для художников-реалистов, напоминающее модель скатывания к восстанию в Венгрии под воздействием либеральных идей так называемого «кружка Петёфи»: «Силы реакционные под лозунгом демократизма сбились, сорганизовались, а силы реализма, наоборот, раскололись... Группа Петёфа в Венгрии от демократизации перешла в хаос, и хаос закончился настоящей контрреволюцией. Сейчас все газеты печатают фотоснимки, как расстреливали, как вешали

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

за ноги коммунистов» [1, л. 65–66, 11.11.1956]. Понятно, что слово «хаос» здесь коррелирует с часто приводимыми художником фрагментами ленинских высказываний об опасности хаоса в искусстве⁽²⁾.

Открывшиеся в те годы преступления сталинской машины подавления инакомыслия, конечно, приводили художника в ужас, и тем не менее он понимал опасность перехлестов начавшейся в тот год широкой кампании по десталинизации: в области искусства она использовалась для расшатывания идейных основ того пути к коммунизму, который сама же советская администрация и декларировала. Очень критичен художник и к своим коллегам. Е.А. Кацман пишет далее: «Ловко используют и культ личности, и действительные недостатки и страдания художников, с одной стороны, а с другой — зажирили реалисты, постарели реалисты и болеют, как я. И узел завязался, затянулся и затвердел — узел советской культуры. А сама советская жизнь отлично развивается — и хлеба много, и мяса, и молока, и машин, а искусство не в ногу шагает? Да почему же? Неправильно себя ведет Академия художеств?! Или себя неправильно ведет наша группа Петёфа — Грабарь, Каменский, Сарабьянов, Антокольский, К. Симонов, редакция „Литер. газеты“? Вот завтра об этом будут говорить у министра культуры Михайлова. Эгоист, карьерист, человек без нравственных устоев Богородский — он руководит МОССХом, где

(2) Клара Цветкин воспроизводила его так: «Каждый художник и всякий, кто себя таковым считает, претендует на право творить свободно, согласно своему идеалу, будь этот идеал на что-нибудь годен или нет. Отсюда перед вами брожение, экспериментирование, хаотичность. Но, конечно, мы — коммунисты. Мы не вправе сидеть сложа руки и позволять хаосу распространяться, как ему угодно. Мы должны стремиться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты. Мы еще далеки от этого, очень далеки. Мне кажется, что и мы имеем наших докторов Карлштадтов [борцов с традиционным искусством. — А.С.]. Мы чересчур большие „ниспровергатели в живописи“. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“. Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него как от исходного пункта для дальнейшего развития только на том основании, что оно „старо“? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что „это ново“? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим „на высоте современной культуры“» (цит. по: В.И. Ленин о литературе и искусстве» / Вступ. ст. Б. Рюрикова. 5-е изд. М.: Художественная литература, 1976. С. 656–657).

1500 человек художников. Это чудовищно. Это дико и страшно. Это только указывает на то, что искусством партия из-за больших дел не руководит по-настоящему. Некогда! Если академию распустят, но искусство наше попадет в руки Эренбурга, Богородского, и Бескина, и это на много лет задержит его развитие» [1, л. 69–70, 11.11.1956].

Вот на фоне таких баталий, на фоне проекта слияния АХ СССР с другими организациями в единую мегаструктуру — Академию искусств (проекта, актуального вплоть до 1963 года) — художники-реалисты пытались отстоять память об АХРРе. И это была борьба за историю, за избранный и искренне принятый ими путь, а в плане гражданской позиции — и борьба против компромиссов типа провозглашенного было Хрущевым принципа сосуществования систем. Кацман был насторожен: «Все довольны — полное идеологическое сосуществование. Нет и нет, это ошибка в руководстве, а быть может, и вредительство. Ведь читали мы в газетах про врачей-убийц. Про орден женщине, которая доказала, что именно эти врачи — убийцы. Читали! А потом? Потом читали противоположное, и все — от имени Ц.К.? А арест, а казни, а Берия? А потом — реабилитация живых и обезглавленных. Ужас» [1, л. 192–193, 25.04.1957].

Летом 1957 года Кацман работает над статьей об АХРР, и об этом есть дневниковые записи начиная с 3 июня: «Сегодня мне позвонил Вишняков, наш партсекретарь академии, и мы с ним говорили о том, чтобы через 1 1/2 месяца я написал для сборника академии статью о АХРРе. Можно в форме воспоминаний. Это мне нравится. На 90% все у меня в голове — для справок возьму „4 года АХРРа“, диссертацию [по] АХРРу [очевидно, В.П. Князевой, 1953 года. — А.С.], статью Богородского. Построю я статью по-новому: предыстория АХРР — советская действительность — и нелепое искусство всяческих кривляк. И когда АХРР стал отражать живую свою родную действительность, народ повалил на выставки и на любовь художников к революции ответил любовью к художникам — своим художникам. Встречи и работа под руководством партии, которая подсказывала и руководила — и благотворно. И закончу тем, что тогда, в 1922 [году] было найдено главное направление советского искусства, потом уже вызревшее в социалистический реализм — метод, сформулированный партией. Китайский, французский, немецкий АХРР — т.е. изображение своей родной рабоче-крестьянской жизни. Вот переждем в Абрамцево,

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

и загружусь я работой — и у мольберта, и у письменного стола» [1, л. 43–44, 03.06.1957].

В день переезда на дачу в Абрамцево 8 июня он записал следующее: «С партсекретарем Вишняковым договорились, что я напишу статью о АХРРе. Вчера перечитывал „4 года АХРРа“ и мне показалось — что-то маловато сделано и, главное, как трудно сейчас писать, когда Сарьян и Коненков официально — социалистические реалисты? Когда и А. Герасимов свален и бездействует. Когда Богородский и Гиневский — общественные деятели. Не знаю, не знаю, напишу ли я что-нибудь?» [1, л. 48–49, 08.06.1957].

К написанию статьи художник приступил сразу, и уже через неделю была готова вводная часть, о чем он и записал: «Вчера еще и еще писал статью об АХРРе. О АХРРе пока ничего — все еще предыстория АХРРа, но она необходима, чтобы понять, почему же АХРР бурно жил 10 лет, и чтобы понять то, что произошло в связи с Венгрией, когда, по существу, предложили повторить еще раз круг, который совершило наше искусство. Но, во-первых, история делает не круги, а спирали, а во-вторых, надо понять, что такое прогресс в искусстве. Американское беспредметное искусство, Пикассо и обезьяна Бетси — это и не новое и не прогресс. <...> Когда искусство отрывают от жизни, тогда искусство впадает в супрематизм и появляется обезьяна Бетси» [1, л. 57, 14.06.1957].

20 июня 1957 года Кацман вскользь замечает в своем дневнике: «...уже и статью пишу об АХРРе...» [1, л. 69, 20.06.1957]. Так же походя он сообщает об этом еще почти через три недели: «...статью об АХРРе пишу...» [1, л. 105, 09.07.1957]. При этом как источник воодушевления для этих воспоминаний и даже, по его собственным словам, в качестве «главного лекарства» против периодических волн депрессии Кацман рассматривал «выступление Хрущева против Пикассо» — показатель того, по его мнению, что «политическое состояние страны от провокации и левачества уже исправляется» [1, л. 105, 09.07.1957]. Художник продолжает мысль: «Я открыл закономерность: если в искусстве — полоса левачества и отход от своих советских дорог, жди в политике вредительства. Так и теперь получилось. Хрущев две отметины эпохальные сделал — идеологически не будем сосуществовать и выступил против Пикассо. Это великолепно» [1, л. 106, 09.07.1957]. Почему великолепно? А потому, что основной пафос борьбы Е.А. Кацмана

на «изо-фронте» заключался в противодействии эпигонству, засилью западного влияния и забвению собственных традиций. «Кто же победит — те, кто за французский путь советского искусства во главе с Пикассо, или за тот путь, который был в АХРРе, т.е. продолжение своих русских традиций — с Репиным, Суриковым, а не Пикассо?» [1, л. 58, 14.06.1957].

Видимо, воодушевление от якобы взятого властями курса на борьбу с левачеством вскоре прошло, и планы публикации обновленной истории АХРР изменились. Уже в сентябре — сразу после переезда с дачи домой на Масловку — Кацман записал: «Звонил И.М. Гронскому — он будет писать монографию обо мне и сдаст ее к концу этого года. Когда я напечатаю на машинке свою статью о АХРРе, он ее сделает материалом для монографии» [1, л. 1, 08.09.1957]. Впрочем, и альбом-монография «Евгений Александрович Кацман» сильно задержалась: она была издана в издательстве «Советский художник» лишь в 1962 году — в соавторстве И.М. Гронского с В.П. Князевой.

Итак, Е.А. Кацман в 1957 году написал новый небольшой текст по истории АХРР, который и стал костяком публикации уже к следующему, 40-летнему юбилею ассоциации в 1962 году [2], будучи дополнен деталями, содержащимися в его же статьях 20-х годов. В опубликованном тексте 1962 года его пятый раздел предваряет указание: «Все предыдущее написано в 1926 году. Все последующее написано в 1957 году, летом в Абрамцево» [2, с. 44]. Тем не менее, если свериться с рукописью, это указание — лишь обобщение, поскольку раздел начинается с событий 1927 года, а сама рукопись содержит и новое изложение предшествующих событий — с новыми же оценками. В целом текст получился довольно скупой, почти тезисный, но он ценен тем, что именно так рассказал историю ассоциации ее, пожалуй, самый пламенный деятель.

Заключение

Кацман не был «придворным художником»: звание народного художника РСФСР он получил только в 1969 году — под 80 лет, академиком АХ СССР так и не был избран, оставаясь всю жизнь членом-корреспондентом «первого призыва» (в 1947 году были избраны первые 26 академиков и 7 членов-корреспондентов АХ), а членом партии

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

стал только в 1949 году (по рекомендации художников Ф.К. Лехта, Г.Г. Рязжского и скульптора С.Д. Тавасиева). Но Кацману позировали выдающиеся люди своего времени, он был лично знаком и периодически общался с К.Е. Ворошиловым, И.М. Гронским, ценил знакомство с семьей Уншлихтов, встречался с И.В. Сталиным, М.В. Фрунзе, М.И. Калининым, впоследствии был представлен Н.С. Хрущеву — и это не считая широкого круга знакомых художников, журналистов, искусствоведов. Так что Кацман знал свою эпоху и людей этой эпохи, сам был ее творцом и носителем ее духа. Непосредственность и эмоциональная свежесть рукописного черновика этого выразителя духа своего времени и предлагается вниманию читателя.

Остается добавить, что в блокнот-еженедельник с рукописью были вложены три карточки-приглашения во Дворец культуры Метростроя «на открытие филиала Всесоюзной художественной выставки, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции» 14 ноября (1957 года) по адресу Костомаровский переулок, 3. На оборотах карточек красным карандашом отмечены картины и их авторы — видимо, привлекшие внимание художника на том вернисаже. А еще одним вложенным листом оказалась вырванная из того же еженедельника страница, исписанная текстом о Б.В. Иогансоне. Судя по пометке, сделанной вертикально на полях листа («Иогансон, Рязжский, Греков, А. Герасимов, Богородский, Дормидонтов, Манизер, Тавасиев, Авилов, Карпов, Рянгина, В. и Б. Яковлевы, Никонов и многие другие выросли в АХРРе и были воспитаны АХРРОм»), текст о Б.В. Иогансоне мог представлять собой начало подборки характеристик ведущих художников АХРРа, задуманной, возможно, как часть будущей юбилейной публикации.

Текст набран непосредственно по рукописи. Минимальная корректорская правка не изменяет смысла текста, она включает в основном пунктуацию и обусловлена вполне объяснимым невниманием автора этой черновой рукописи к знакам препинания. Иногда оставлены зачеркнутые в рукописи слова, когда они важны для понимания интенции автора.

Список источников и литературы:

- 1 Кацман Е.А. [Дневники]. 1952–1957: Рукопись.
- 2 Кацман Е.А. Записки художника. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. 124 с.
- 3 Кацман Е.А. Как создался АХРР: (Воспоминания). М.: Издательство АХРРа, 1925. 32 с.
- 4 Князева В.П. Роль Ассоциации художников революционной России в развитии советской живописи: Дис. ... кандидата искусствовед. наук / Ленинградский гос. ордена Ленина ун-т им. А.А. Жданова. Л., 1953. 322 с.
- 5 Лебедев П.И. Из истории борьбы за реализм в советском искусстве (1921–1932 годы) // Борьба за реализм в искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания / Под общ. ред. П.И. Лебедева; ред.-сост. В.Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 7–52.
- 6 Манин В.С. История из истории // Творчество. 1989. № 7. С. 12–17.
- 7 4 года АХРР. 1922–1926: Сборник 1 / Под ред. А.В. Григорьева, Е.А. Кацмана, П.А. Радимова [и др.]. М.: Изд. АХРР, 1926. 321+80 с.

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя:
к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

References:

- 1 Katsman E.A. *Dnevniki. 1952–1957: Rukopis'* [Diaries. 1952–1957: Manuscript]. (In Russian)
- 2 Katsman E.A. *Zapiski khudozhnika* [Artist's Notes]. Moscow, Izd-vo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1962. 124 p. (In Russian)
- 3 Katsman E.A. *Kak sozdalsya AKHRR: (Vospominaniya)* [How AARR was Created: (Memories)]. Moscow, Izd-vo AKHRRa Publ., 1925. 32 p. (In Russian)
- 4 Knyazeva V.P. *Roľ' Assotsiatsii khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii v razvitii sovetskoi zhivopisi* [The Role of the Association of Artists of Revolutionary Russia in the Development of Soviet Painting], Dis. ... kand. iskusstvoved. nauk, A.A. Zhdanov Leningrad State University of the Order of Lenin. Leningrad, 1953. 322 p. (In Russian)
- 5 Lebedev P.I. Iz istorii bor'by za realizm v sovetskom iskusstve (1921–1932 gody) // *Bor'ba za realizm v iskusstve 20-kh godov: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [The Struggle for Realism in the Art of the 20s: Materials, Documents, Memoirs], ed. P.I. Lebedev, ed.-comp. V.N. Perelman. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1962, pp. 7–52. (In Russian)
- 6 Manin V.S. Istoriya iz istorii. *Tvorchestvo*, 1989, no. 7, pp. 12–17. (In Russian)
- 7 *4 goda AKHRR, 1922–1926: Sbornik 1* [4 Years of AARR, 1922–1926: Digest I], ed. A.V. Grigoryev, E.A. Katsman, P.A. Radimov, et al. Moscow, Izd-vo AKHRR Publ., 1926. 321+80 p. (In Russian)

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России.
Рукопись, Абрамцево, 1957]

Кацман Е.А.

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957]

Расшифровка, корректура и комментарии — А.В. Сарабьев

Мои воспоминания — не история и не теория, хотя в воспоминаниях будет и история, и теория — я хочу вспомнить, как практически совершалось, создавалось советское искусство, как встречались люди, как боролись, как разъединялись и соединялись, и как создавался и развивался АХРР — Ассоциация художников революционной России.

История и теория будут переплетаться с практикой в разговорах, диспутах, встречах художников между собой и, пожалуй, самое главное — во встречах, общении художников с народом, с коммунистами, с руководителями партии и советского правительства, что является главной действующей силой, сформировавшей советское искусство.

Конечно, мои воспоминания не могут быть ни обязательными, ни универсальными — я ручаюсь только в одном: мои воспоминания достоверны и добросовестны, и поэтому, вероятно, могут быть полезными и историкам, и теоретикам искусства.

К периоду Октябрьской революции художники моего поколения окончили высшие художественные школы или в Ленинграде, или в Москве. Мы учились у передвижников и старых академиков, как, например, Чистяков, Репин, Савицкий, в Москве — Серов, Касаткин, Коровин, А. Васнецов, Архипов, С. Иванов, Корин.

В 1909 г. после приезда Маринетти — итальянского футуриста, впоследствии друга Муссолини — в Москве, в Ленинграде, по всей

России началось увлечение футуризмом, кубизмом, сезанизмом⁽¹⁾ и прочими «измами», из которых логическим последствием был супрематизм Малевича с его нелепо-знаменитым «Черным квадратом». И вот, все силы и нелепости искусства старого буржуазного мира прошли царизм, Февральскую революцию и гигантскую силу Коммунистической партии, свершившей Октябрьскую революцию — все эти события переплелись с искусством, которое было к моменту Октябрьской революции, и целых пять лет существовали в СССР.

Так Россия фактом Октябрьской революции стала центром, прогрессом всего человечества. Россия вступила в новую, пятую социалистическую формацию, т.е. Россия стала жить жизнью, которой нигде никогда не было на земном шаре, если не считать 70 дней Парижской коммуны, которая была подавлена. Но переплетение старого с новым долго продолжалось — вплоть до полной победы социализма.

Советское искусство делалось советскими художниками, их искусство стремилось служить великому делу социализма и коммунизма. Но это дело сложное и новое, и только постепенно оформились дороги советского искусства — так же не похожего на искусство буржуазное, как политика и экономика новой России были и непохожи, и прямо противоположны старому миру капиталистических государств.

Октябрьский переворот я застал в Москве. Я видел неостывшие пулеметы у Страстного монастыря, я видел бойцов, совершавших фактически октябрьские бои. И у меня осталось в памяти много картин на тему — как народ делал революцию. Именно народ — крестьяне и рабочие в одеждах солдат и обыкновенной одежде рабочих — запомнились мне на всю жизнь; потом все это перешло в картины ахровцев, ставшие драгоценными художественными документами новой эпохи социализма.

В 1919 году я работал в качестве секретаря в Секции народных празднеств Моссовета. Задание было — без футуризма украсить Красную площадь и Москву. И в день Первого мая я видел и слышал Ленина, который перед стотысячной громадой народа произнес речь на Красной площади. Его жадно слушали и бурно аплодировали. Его

(1) С самого своего появления в начале XX века и многие десятилетия этот термин писали с одной «н», но со временем употребительным стал вариант «сезанизм».

встречали со слезами восторга. Наблюдая все это, я начал думать, что такое старый мир и что такое новый мир, и что такое старое искусство, и что такое новое искусство, каким оно должно быть.

«Вот Ленин, вот партия, вот народ — это новое», — думал я, — «капиталисты, помещики, губернаторы, полиция и прочее и прочее — это все старое безвозвратно. Что же делать нам, художникам, и мне, в частности?» В музеях висели картины, где были цари, крепостные крестьяне, графы и бароны, купцы и красавицы-графини и почти не было народа. Изображен был быт царей, капиталистов, помещиков. Вот здесь завязывается узел нового искусства. Надо показать в музее, на выставках партию Ленина и народ, красноармейцев, крестьян, рабочих, женщин, детей нового государства, коммунистов, комсомольцев, пионеров. «Новым в искусстве», — думал я, — «будут не новости искусства вроде кубиков или квадратов, новым в искусстве будет новое содержание — то содержание, которое принесла Октябрьская революция».

Я слушал Ленина на Красной площади и думал, и думал о путях искусства, о новом быте освобожденного народа. Видел я и слышал Ленина на 8-м съезде Советов в Большом театре. Мы были там в оркестре, близко к сцене, с Л. О. Пастернаком, моим учителем. Я заслушался, залюбовался Лениным и не окончил наброски, любуясь гением Ленина, а Л. О. Пастернак — спокойный, зарисовал Ленина, и очень хорошо зарисовал (прислав их, эти рисунки из Лондона, где он, Пастернак, и закончил жизнь. Рисунки Пастернака экспонируются в Музее Ленина). Слушая Ленина, наблюдая людей революции, я тогда задумал делать портреты людей революции и делаю это и сейчас. Три дня я рисовал мертвого Ленина и видел печаль и мужество гигантских масс народа, пришедших в Колонный зал Дома Союзов — это волновало и накаляло.

Был я на двух интернационалах в Ленинграде и в Москве. Все это были ярчайшие события новой жизни. Видел всех деятелей коммунизма всего мира, всех стран земли. Победившая Октябрьская революция давала совершенно новые взаимоотношения людей — впервые на земле между людьми, в их сознании и, следовательно, в быту рождались социализм и коммунизм. Это и создало великое и новое богатство советского искусства.

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957]

Я не знаю, как у моих т.т[оварищей], а я вот так — после обстановки подполья, где участвовал мой брат Владимир, — я жадно наблюдал уже осуществленную революцию и ростки нового быта. Не только подполье и книги, а и уже сделанную революцию я видел снизу до самого верха — до Ленина — своими глазами. Это сделало меня советским художником, агитатором и пропагандистом новой жизни через искусство, и членом партии. И величайшей нелепостью было искусство футуристов, кубистов, ничевоков и прочее из искусства буржуазии связывать с Октябрьской революцией; тем более нелепо было всю эту мерзкую галиматью, лишенную здравого смысла, называть искусством коммунизма. Это было искусство буржуазии.

Чтобы понять, как старое буржуазное переплеталось с новой жизнью революции, надо вспомнить, что в Комиссариате просвещения Отдел изобразительного искусства был в полной власти т. наз. левых художников. Комиссаром по делам изобразительного искусства был приехавший из Парижа Д. П. Штеренберг. Члены коллегии — Татлин, Пунин и другие им подобные. У них были газеты, у них было руководство школами, выставками, всем изобразительным искусством революции.

Потом, под влиянием Ленина, Дуначарский через Ц. К. партии ликвидировали ~~это~~ это руководство искусством. Если охарактеризовать, что же это было за руководство, то, пожалуй, надо сказать так — Россия шла к социализму, а Штеренберг, Татлин, Пунин вводили европеизацию, т. е. кубизм, сезанизм и прочие «измы», называя это коммунизм. Им не верили, но они существовали.

Я не буду повторять, как Ленин решительно боролся против соединившей [?] европеизации, когда жизнь — жизнь новую, советскую — не замечали, а занимались ~~отвлеченными~~ каким-то странным и нелепым искусством — вне народа и даже вне здравого смысла.

В 1919 г.⁽²⁾ были постановления Ленинградского и Московского советов — не отпускать на футуристические произведения ни копейки денег. Наши музеи были забиты футуристическими, кубистическими и сезанистскими «картинами». В Третьяковке висел «Квадрат» Малевича.

(2) Дата вставлена позже — чернилами в карандашный текст.

ча. В Ленинграде и в Москве шли дискуссии — в школах сами учащиеся протестовали против обучения у футуристов и беспредметников.

Левые искали «новую» революционную форму, совершенно отбросив содержание, и это их погубило. Искание якобы новой формы привело к мысли о «смерти картины» — сколько было нелепых статей и речей на эту тему. Школа погибала от формотворчества — учащихся загоняли в тупик, а дети рабочих и крестьян мечтали о своем советском искусстве. Естественно, нарастала необходимость такого искусства, в котором бы соединились новое великое социалистическое, коммунистическое содержание с понятной народу формой. И тогда быстро ликвидировали «селедки Штеренберга» и «квадраты Малевича», какие-то мистические загогулины Родченко — чистая живопись, свободная от революции, от социализма — «Бубнового валета» и т.д. Все всем надоело.

Реализм социалистического строительства требовал реализма в искусстве. Отразить ленинские ростки социализма в искусстве — это означало приобщение рабочих и крестьян всего мира к победам социализма в СССР. Партия очень энергично и тактично выращивала новое советское искусство, и все буржуазное в советском обществе теряло смысл — никем не поддерживалось, все переехало в Европу и Америку и там держится и даже поощряется уже империалистической буржуазией. Там теперь, в Америке за большие деньги приобретают супрематические произведения, строят музеи «нового искусства» — лишь бы не было искусства социализма и коммунизма. Падение всяческих левацких опытов и заумностей одновременно наблюдалось и в литературе, и в театре, и в живописи, и в музыке, и в кино. ~~Методы леваков всюду и везде одинаковы — реализм...~~

К концу 1922 года советское изобразительное искусство быстро перестроилось, и вместо «европеизации» вернулось на свои исконные пути классического реализма, и стало этими правильными методами выращивать свое советское искусство — нац. по форме, соц. по содержанию.

Теперь, через 40 лет советской власти можно более четко увидеть слабости, ошибки и достижения, но через 40 лет борьбы за советское искусство можно сказать, что те формы искусства советского, которые отражали идеи коммунизма, стали истинно советскими, и они будут побеждать и в дальнейшем. И именно содержанием и понятностью нашего искусства мы отличаемся от искусства буржуазии, взявши

в нем все самое лучшее, учась у всех гениев всех времен и народов, которые служили прогрессу, и никогда упадочные формы буржуазного искусства не могут помочь росту советского искусства.

Октябрьская революция дала мировому искусству новую красоту — красоту борьбы за коммунизм. Вот это и есть то новое, что является сущностью, истиной советского искусства.

Именно это и является прогрессом в искусстве.

Сейчас, после контрреволюции в Венгрии — в Польше, в Югославии появилось много ряд статей, где требуется новое в искусстве, где требуется европеизация, и Младеност [?] в Югославии договорился до такой пошлости, что социалистический реализм — это теория для евнухов.

У нас тоже договорились до отделения искусства от народа и партии (Назаров и Гриднева)⁽³⁾. Словом, тот круг, который мы прошли за 40 лет, нам предложили повторить, но из этого, кроме очередной нелепости вроде обезьяны Бетси, ничего не выйдет. У нас был Малевич, в Америке — обезьяна Бетси⁽⁴⁾, вот новости искусства. Но какое отношение Малевич и такие новаторы, как его друзья, и обезьяна Бетси имеют к советскому искусству?

И в странах народной демократии, и у нас много нелепостей напечатали и наговорили люди искусства в связи с культом личности Сталина. Это серьезная ошибка нашего искусства, но хитроватое и беспринципное использование этого серьезного мероприятия партии не надо смешивать с идеологическими загибами и даже провокациями.

Советское искусство и искусство стран народной демократии своими дорогами будут идти дальше. А в Америке миллиардеры пусть занимаются обезьяной Бетси и супрематизмом — это им выгодно — зрители не будут думать о коммунизме.

(3) См.: Назаров Б.А., Гриднева О.В. К вопросу об отставании драматургии и театра // Вопросы философии. 1956. № 5. С. 85–94. Показательно, что статью специально отметили и оценили в антисоветском журнале «Грани» (изд-во «Посев»), № 33 за январь-март 1957: «Появляются статьи, проводящие глубокий обстоятельный анализ омертвения российского искусства. К таким относится нашумевшая статья Б. Назарова и О. Гридневой в журнале „Вопросы философии“. Вся статья пронизана воплем о свободе творчества в театре, в драматургии» (с. 31).

(4) Шимпанзе Бетси из Балтиморского зоопарка стала особенно известной в 1957 году своими абстрактными «картинами», которые привлекли внимание прессы и публики.

У нас прошли дискуссии о новаторстве и традициях, но нам нужно понять, что такое прогресс в искусстве. Мы так запутались в новаторстве и традиции, что на полном серьезе читаем статью Грабаря⁽⁵⁾, что надо вернуться к импрессион[изму] и даже к «Бубновому валету». Это, конечно, изо-ревизионизм и политическая реставрация.

8-я выставка «Жизнь и быт народов СССР» открылась перед Первым мая 1926 г. в огромном двухэтажном павильоне Парка культуры и отдыха. Эта выставка показала победивший социализм и дружбу народов СССР — показала социализм на шестой части земного шара. Зритель, переходя из одного зала в другой, совершал как бы путешествие по СССР, по всем республикам и увидел, что сделала советская власть. Зритель видит природу и людей СССР, заводы. На картинах, в скульптуре и в графике была новая, не виданная жизнь страны социализма — рабочие и крестьяне всех национальностей, женщины и дети. На вернисаж пришло десять тысяч человек, и так как день был солнечный, вернисаж решили провести на открытом воздухе. Речь произнес народный комиссар А.В. Луначарский. Он сказал, что это уже не выставочный вернисаж, а это уже народное празднество. И это действительно так и было. Никогда в России не было таких грандиозных выставок, и это была победа истинно нового искусства — искусства, рожденного идеями социализма.

Здесь участвовали все самые лучшие художники всех республик — и молодые, и старые. Все знаменитые старики дали работы на эту знаменательную выставку: Архипов, Юон, Малютин, Рылов, Лансере, Бакшеев, Туржанский и молодые тогда — Соколов-Скаля, Рязжский, Богородский, Шегаль, Модоров, Терпсихоров. Дали работы Туржанский, И. Машков. Кустодиев дал «Русскую Венеру». Авилов, Сварог, Греков и все-все ахровцы всех республик. Эта вы-

(5) Видимо, речь идет о статье: *Грабарь И.Э.* Заметки о живописи // Литературная газета. 27.09.1956. № 115 (3616). С. 2-3. В ней автор, действительно, относит французских импрессионистов чуть ли не к реалистическому направлению, а также воспекает художников «Бубнового валета» в весьма своеобразной манере: «Даровитейшие живописцы и смелые искатели нового, они, слывшие некогда выходцами из французских крайних течений, — какая клевета! — на самом деле все до одного были и остались чистейшими русаками, ни в чем не напоминавшими французов, несмотря на то, что у них в свое время было немало заблуждений формального характера» (с. 2).

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957]

ставка «Жизнь и быт народов СССР» была большая эстетическая и политическая победа.

Однажды кто-то из нас сообщил в выставочный комитет, что в очереди за билетами стоит М.И. Калинин. Мы пошли поздоровались и сказали: «Пожалуйста, пройдите на выставку без билета». Калинин заявил, что он будет стоять в очереди, и он стоял. Президент республик осмотрел потом выставку тех республик, которыми он управлял.

Был на выставке Маяковский с журналистом Левидовым⁽⁶⁾. Я с Маяковским сражался как с футуристом и несмотря на то, что мы вместе учились в Школе живописи, ваяния и зодчества, но период футуризма мы не встречались, а встречаясь, почти не здоровались, и ругались на диспутах. Но стихи Маяковского я запоминал и много знал наизусть.

И вот — Маяковский у нас на выставке. Мы здороваемся и ходим по выставке, разговариваем. Левидов возмущенно говорит Маяковскому: «Володя, что же это такое: ты ходишь с Кацманом и разговариваешь? Сдаешь позиции». Левидов маленького роста; и вдруг Маяковский размахивается ногой и говорит ему: «Иди к черту, ты ничего не понимаешь». Левидов отскочил, как комарик. «Безусловно, победа — это ваша победа, правильное дело сделали», — говорит Маяковский часа через 2 после осмотра выставки.

Маяковский, как и мы АХРРовцы, понимал уже тогда великое дело — служение народу, а не эстетическим группкам.

Мы ему подарили книгу Щекотова «Искусство СССР»⁽⁷⁾ — я сделал там надпись — опять дискуссионную: «Побежденному от победителей». Конечно, и он, и мы делали одно дело — служили социализму, народу.

В середине выставки, в июле месяце мы — Радимов, Бродский, Григорьев и я — по поручению правительства поехали в Финляндию к Репину с целью оказать помощь заболевшему гению русского народа. Раздавались в печати голоса против помощи Репину, против нашей поездки — но эти отдельные и нелепые голоса утонули во всеобщем желании помочь великому художнику, и поездка дала

(6) Михаил Юльевич Левидов (Левит; 1891-1942) — советский писатель, публицист и журналист. Многократно бывал в зарубежных командировках. Был близок к ЛЕФу. Арестован в июне 1941 года, расстрелян в мае 1942 года, впоследствии реабилитирован.

(7) *Щекотов Н.М.* Искусство СССР: Новая Россия в искусстве / Худ. ред. В.Н. Перельман. М.: Ассоциация художников революционной России «АХРР», 1926. 84 с.

мировой резонанс в печати. Поездка как бы соединила живой связью советское искусство, которое только что рождалось, с классическим русским искусством великих передвижников во главе с великим Репиным. Репин одобрил АХРР. Он подарил свой фотопортрет, где написал: «Организаторам АХРР с пожеланием полного успеха. Репин».

Мы привезли четыре работы Репина и выставили их на выставке «Жизнь и быт народов СССР». 3 работы были на тему царизма и потом портрет Керенского. Эти работы как бы подчеркнули раз навсегда исчезнувший царизм и капитализм, и победу рабоче-крестьян[ской] революции.

Выставку посещали огромные массы народа. Приходили иностранцы, и печать наша и заграничная много раз отмечала 8[-ю] выставку АХРР «Жизнь и быт народов СССР».

Наши противники притихли, но произошло что-то невероятное: какие-то негодяи два раза подожгли выставку, что вызвало протесты нашей печати против этих преступлений.

Вот до чего докатились противники реализма. И теперь быть может и понятно, что такие же изо-негодяи сожгли дом Репина в Куоккале. Все дома вокруг целы — и только всему миру известный дом гения реализма Репина кто-то сознательно сжег во время отечественной войны.

Думая про попытку сжечь выставку АХРР, я думал о Марате, про которого где-то прочитал: «Его нельзя было подкупить, так его убили». В каком-то парижском журнале нас называли «чека», но я рисовал председателя чека Дзержинского и знаю неподкупность, чистоту руководителя чека, и мы гордились, что нас так называют.

Буржуазия, капитализм не допускал мысли, что можно всем сердцем художника полюбить новую жизнь при социализме. Про нас писали, что нас подкупают деньгами и прочим, но это была глупая мысль, не соответствующая действительности (это напечатали в Американской энциклопедии). В действительности родилась новая прекрасная жизнь, и она родила новое прекрасное идейное искусство и идейных художников. Эти дороги сделались главными, основными, и этими дорогами — то есть, дорогами, где главное и первое — идеи социализма и коммунизма, и что все это связано с русской классической живописью, традиции которой мы продолжаем. И живой 84-летний Репин нас благословил, пожелал успеха.

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957]

Все пошли в АХРР, и по этому поводу Подвойский мне сказал: «Ну скоро вы кончитесь». Мы, задумываясь о дальнейшем, знали, что чем больше у нас членов и филиалов, чем больше наших произведений в музеях, тем, следовательно, мы хорошо служим народу и партии и, следовательно, делаем государственное дело, и, как я уже писал, мы сольемся со всем социалистическим строительством.

По-видимому, мы подвигались к периоду, когда государство возьмет все на свои могучие плечи. Чтобы помогать большему росту и быстрейшему росту советского искусства, АХРР стал всесоюзной организацией с большим хозяйством — издательство, выставочное дело, управление филиалами, связи с границей, информация и пр.

Начались организационные перестройки и даже довольно длительные склоки из-за желания сделать центральное руководство и московское. К нам в организацию влились большие отряды молодых художников и старых художников. Эфрос писал, что «Бубновый валет» в АХРРе — это гвозди, которые распорют АХРРу все внутренности, но это не случилось. «Бубновый валет» не выдержал идейности служения народу, и на другой год вышел из АХРР.

~~Но молодежь начала с жадностью проникаться~~

[В] 1927 [году,] в апреле в Музее Революции была наша 9-я выставка. Эта выставка была маленькая по количеству работ, но по качеству она была хорошая, хотя и без тематических заданностей. Мы готовили 10-ю, огромную выставку «10 лет Кр[асной] Армии» — вот почему мы отдыхали 9-й выставкой.

Здесь был портрет Ворошилова А. Герасимова, «Делегатка» Ряжского, солнечные работы Архипова и мой «Горбун-скрипач», приобретенный потом в Америку.

Выставка «10 лет Красной Армии» и одновременно десятая выставка АХРР открылась в канун февраля, т.е. в день создания Красной Армии 23 февраля 1928 года в новом здании телеграфа на улице Горького. Интересно, как нашли мы это помещение.

Выставочных залов в Москве почти нет. Для нашей новой выставки, почти такой же большой, как и выставка «Жизнь и быт народов СССР», нужно было большое помещение. Мы обходили всю Москву, и вот однажды шли мимо заканчивающейся постройки здания телеграфа. «Давайте-ка посмотрим, что за здание». Ходить по стройке не полагается, и нас задержали, а этого нам и нужно было.

Мы спросили начальника и познакомились с архитектором Олтаржевским⁽⁸⁾. Мы ему сказали, что «известно, у Вас много помимо еще всяких поделок — дайте нам нижнее помещение для очень боевой выставки картин и скульптур „10 лет Кр[асной] Армии“». Мы всеми помыслами зацепились за это помещение, и вот, после целого ряда отказов и нашего натиска, с помощью комиссара обороны, несмотря на наше фантастическое предложение, мы помещение получили.

Эта выставка была большим успехом у народа, зритель ломился на выставку — вполне понятно, это была выставка славной Красной Армии. Художники показывали живую историю героических побед. Народ воевал за социализм, и художники посвятили свои произведения этим победам — и народ повалил на выставку. Сами красноармейцы приходили частями и полками. Вернисаж был давкой с обмороками. Было, как и в день вернисажа выставки «Жизнь и быт народов СССР» — 10 000 человек.

Картины были повешены на щиты, которые были поставлены так, что образовали залы, и смотреть было очень удобно. 26 февраля 1928 [года] — прямо с парада Красной Армии — выставку посетили члены политбюро, и народ на выставке, громко приветствуя правительство и партию, кричал: «Да здравствует советское правительство».

На этой выставке заметное — первое место занял Иогансон своей картиной «Узловая станция» 1919 г. После этой выставки Иогансон стал очень быстро расти, сделался лучшим мастером советской картины, так как ему удалось гармонично соединить большие идеи Октябрьской революции с хорошей, сочной живописью.

Терпсихоров выделился «Отдыхом красноармейцев». Бродский дал «Заседание Реввоенсовета». Уже тогда ясно было, что советское искусство пошло своей дорогой и идет к своей классике. Юон дал одну из лучших своих вещей — «Проводы рабочих отрядов на

фронт». Все отмечали триптих Никонова «Колчаковщина», «Стихийная демобилизация» Савицкого, «Таманский поход» Соколова-Скаля. Замечательным знаком эпохи была картина Г. Лупова, где были изображены уходящие на фронт коммунисты в серый дождливый день. «Басмачи» С. Карпова была, как стенная живопись, как и все картины С. Карпова.

Мастер жанровых картин С.В. Рянгина выставила «Красноармейскую студию», показывая жизнь армии, не похожей ни на одну армию в мире. Шухмин, на которого всегда обращали внимание, дал свою картину «Приказ о наступлении». В. Яковлев обращал на себя внимание картиной «Красные командиры». Лучшую свою работу показал П. Радимов — «Люди в рогожах». Греков, В. Крайнев, П. Котов и другие дали картины и вошли в историю советского искусства как мастера нового искусства страны победившего социализма. АХР-Ровцы новаторство понимали не в новаторской форме, а в новом содержании, которое определяло и форму.

Обращали на себя внимание картины Дейнеки «Оборона Петрограда». Выставились Грабарь, Кончаловский, Туржанский, С. Герасимов, скульпторы Манизер, Шадр, Тавасиев, Мотовилов, Крандиевский, Лехт, Нерода и другие.

Искусство советское логически развивалось из идейного народного искусства русской классики, обогащенное идеями Октябрьской революции, на глазах многочисленных зрителей росло и росло. Художники всех направлений служили народу, сделавшему революцию — этого и добивался сознательно АХРР.

Выставка «10 лет Красной Армии» была послана на международную выставку в Венеции и, несмотря на возражение Вокса⁽⁹⁾, кот[орый] любил там за границей показывать наших формалистов, кот[орые] там никого не интересовали. Там, за границей хотели увидеть, какая же жизнь в СССР, и посланные тематические картины имели большой успех. Там выставлялись К.Ф. Юон «Взятие Крем-

(8) Вячеслав Константинович Олтаржевский (1880–1966) — видный архитектор, окончил МУЖВЗ, работал на многих значимых объектах в Москве. После революции возглавлял отдел при Наркомате земледелия РСФСР, затем работал заместителем архитектора А.В. Щусева на Всероссийской сельскохозяйственной выставке. В 1924–1935 годах был командирован в Нью-Йорк. Был репрессирован, но освобожден в 1943 году и возобновил свою профессиональную деятельность, в том числе на строительстве здания Центрального телеграфа, гостиницы «Украина» и др.

(9) Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС), созданное 5 апреля 1925 года, задачей которого являлось содействие установлению и развитию научных и культурных связей между учреждениями, общественными организациями и отдельными работниками науки и культуры СССР и зарубежных стран. Постановлением Совмина СССР от 5 сентября 1957 года ВОКС был расформирован, и на его базе создан Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами (ССОД).

ля» 1917 г., В. Яковлев «Красные командиры», Рянгина «Красноармейская студия», Богородский «Матросы в засаде», Соколов-Скаля «Таманский поход», «Делегатка» Ряжского, «Смерть комиссара» Петрова-Водкина, скульпторов Ватагина, Шадра, В. Мухиной. Работы Архипова, мои три портрета, один из кот[орых] — П. С. Коган, Кончаловский «Купание красноармейцев».

Зрители в Венеции спрашивали, где советские картины, и подолгу их рассматривали. Почти все картины были заказаны, и много работ незаказанных были приобретены, и вся эта коллекция составила экспозиции и запасник Музея Красной Армии.

Красная Армия, ее Реввоенсовет сделали коллективным меценатом советского искусства — искусства, и это говорит о гуманизме советских воинов.

Выставка «10 лет Красной Армии» — большой художественный рост АХРРовцев и всех присоединившихся художников, не входивших в АХРР. Найдя верную и новую дорогу от содержания к форме, советское искусство правильно росло и достигло больших успехов. АХРРовские отделения были во всех республиках и во многих городах республик, областей и краев. И поэтому естественно, что огромное хозяйство так выросло, что нужно было посмотреть, что же получается, и поэтому президиум АХРР постановил созвать всесоюзный съезд АХРР. В это время к нам в большом количестве шла молодежь, и даже нами интересовались художники Европы. Молодежь была разнообразного жанра — и текстиля, и монументалисты — решительно все виды искусства входили в АХРР; было много споров, было много орг. вопросов, что и получило разрешение на съезде. АХРР стал такой огромной организацией — с издательством, со студией, с грандиозными выставками, что уже становился государством в государстве.

3 мая 1928 г. в помещении Государственной Академии художественных наук. Здесь были художники всех народов СССР и даже два представителя от Германии. Съезд рассказал художникам историю советского искусства и АХРР. Съезд подтвердил правильность путей. Выступили Луначарский, Ярославский, Уншлихт. Ахровский съезд — это первый съезд художников после Октябрьской революции. В старой России был съезд художников 1912 г.

АХРР переименовал название и стал называться Ассоциация художников Революции. Самая главная идея АХРР — что художники должны делать свое искусство из великих идей Октябрьской революции, что художник — общественный деятель, и что мы должны нашим потомкам и всему человечеству показать жизнь людей, строящих коммунизм.

Было принято обращение ко всем прогрессивным художникам мира. 1-й съезд писал: «Мы, ставя своей задачей развитие живого взаимодействия искусства освобожденных и освобождающихся народов, стремимся объединить художников революции всех стран в единую организацию ИнтернаХРР⁽¹⁰⁾. Идя по этому пути, упорной работой, трудом совершенствуя формы нашего языка, мы через новое содержание идем к созданию монументального стиля, выразителя эпохи, к стилю героического реализма. Искусство — в массы». Этим закончился съезд.

Реалисты СССР и даже за границы были организованы и, тем не менее, АХРР был уже близок к переходу на общегосударственную работу — такова была внутренняя логика событий.

В мае 1929 года была 11-я выставка АХР, ОМАХР⁽¹¹⁾ и ОХС⁽¹²⁾, т.е. — центральная организация, молодежная и объединение поменьше — художники из народа, самодеятельность, где много сил положил Перельман. Эта выставка была напротив Парка культуры и отдыха, через дорогу — в очень большом деревянном павильоне.

(10) В Декларации, принятой I Всесоюзным съездом АХР, в этом месте идет цитата из В.И. Ленина о пролетарской культуре и добавляется: «Помня эти слова В.И. Ленина, мы, на основе преемственности и критического усвоения мировой художественной культуры, придем к созданию пролетарского искусства» (Искусство в массы: Журнал Ассоциации художников революции». 1929. Вып. 1-2 (апрель-май). Форзац).

(11) «Объединение молодежи АХР» (1925-1932) — фактически независимая от АХР общественная организация, более тяготеющая к идеологической агитации всеми изобразительными средствами. Ниже Кацман намекает на участие ОМАХР в создании РАПХ (идейно противостоящей АХР), когда пишет, что «молодежь уже начала подготовку к самостоятельной организации пролетарских художников». В публикации 1962 года уже прямо говорится о Российской ассоциации пролетарских художников: «Групповая борьба в искусстве стала нетерпимой. РАПХ стал ссориться с беспартийными писателями, художниками и вместо творческой работы создавать склоку» (Кацман Е.А. Записки художника. М.: Изд. АХ СССР, 1962. С. 55).

(12) «Общество художников-самоучек» (1927-1931) объединяло художников, не получивших специального образования, и делало акцент на непосредственность художественного самовыражения и его доходчивость.

Иогансон дал «Вузовцы» и «Советский суд», А. Герасимов — «Бойню», «Путь из Горок» Соколова-Скаля, «Председатель» Ряжского, «Пролетарские студенты» Юона, «Смерть коммуниста» Львова и мои «Калязинские кружевницы». Здесь была замечательная картина молодого художника «Нет Бога». Ветер распахнул занавески, и пионер двум старушкам в состоянии ужаса говорит решительно: «нет Бога».

Здесь были уже стенная роспись, текстиль, полиграфия и все виды декоративного искусства. Выделялись уже деятели совершенно новых форм во всех видах искусства. Основные кадры АХРР уже заменялись молодежью, а молодежь уже начала подготовку к самостоятельной организации пролетарских художников.

Уже шли невероятные драки. Помню, три дня шла драка за картину Берингова «Свадьба слепых». Уже начались нападения на Грекова, на А. Герасимова, меня избивали до полусмерти.

АХРовцы показали специальную выставку в Кёльне с большим успехом. Показывали в Венеции и в Нью-Йорке — наши картины с советским темами покупали: у Соколова-Скаля купили картину «Рабочий, крестьянин и красноармеец», у Савицкого купили вариант «Стихийной мобилизации», у меня купили «После трудового дня» и «Горбун-скрипач». Все музеи, в том числе Третьяковская галерея и Русский музей, приобретали работы с наших выставок, которые сейчас и составляют Советские отделы.

В 1932 году, когда споры стали мешать развитию искусства и когда само искусство стало большой идеологической силой, искусством стало управлять государство, и все художественные организации, в том числе и АХРР, не получавший никогда никаких существенных замечаний, были распущены. Все средства АХРа, много денег, два дома перешли к федерации.

Но пути советского искусства продолжены как опыт, начатый АХРРом, и теперь через много лет ясно, что АХРР — это новаторство, рожденное живой жизнью советского государства и великими идеями Коммунистической партии Советского Союза. Других путей нет и быть не может. Могут быть только левацкие извращения ревизионизма и нигилизма, что и побеждаем мы сейчас за эти два года, деятельность антипартийной группы Молотова, Кагановича,

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957]

Маленкова и Шепилова⁽¹³⁾, которые ответственны за те извращения в искусстве, которые мы побеждаем за посл[едние] 2 года.

Найденные позиции социалистического реализма, как факел, освещают путь всем видам искусства, и конечно, нам дорого то искусство, которое начинало советское искусство и из которого потом выросли все успехи и достижения последующих лет. АХРР начал и кончил свою деятельность под руководством партии и советского правительства, и дальше, и всегда мы, люди искусства, будем служить народу, учась постоянно у партии лучше и глубже постигать сущность нашей советской жизни. Спор сейчас антипартийная группа извратила, и искусство повернуло на сторону дороги...⁽¹⁴⁾

Комментарии

- (13) Инициаторы переизбрания Секретариата ЦК КПСС и отстранения Н.С. Хрущева с поста первого секретаря ЦК 18 июня 1957 года. Открывшийся через четыре дня Пленум ЦК заклеил их и других высших партийцев (членов Президиума) как участников «антипартийной группы».
- (14) Почему именно на этом месте рукопись прерывается? Не потому ли, что Кацману стало известно об участии в антихрущевской «антипартийной группе» К.Е. Ворошилова, которого он высоко ценил за постоянную поддержку советских художников-реалистов? Это вполне могло завести в тупик подобные рассуждения, вследствие чего пассаж был полностью опущен при подготовке текста 1962 года.

УДК 7.06

ББК 85.143(2)6

Воронович Елена Владимировна

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9112-5911
ResearcherID: H MV-0120-2023
helvor@gmail.com

Ключевые слова: архитектура конструктивизма, Генеральная линия, Общество станковистов, ОСТ, Андрей Буров, Петр Вильямс, Александр Дейнека, Юрий Пименов

Воронович Елена Владимировна

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-224-247

Для цит.: Воронович Е.В. Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя // Художественная культура. 2023. № 2. С. 224–247.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-247>.

For cit.: Voronovich E.V. Painting by Yury Pimenov and Masters of the OST as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov and the Search for a New Character. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 224–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-247>. (In Russian)

Voronovich Elena V.

PhD Student, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9112-5911
ResearcherID: H MV-0120-2023
helvor@gmail.com

Keywords: constructivist architecture, General line, the Society of easel painters (OST), Andrei Burov, Petr Williams, Alexander Deineka, Yuri Pimenov

Voronovich Elena V.

Painting by Yury Pimenov and Masters of the OST
as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov
and the Search for a New Character

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Аннотация. Предметом статьи являются анализ портрета архитектора-конструктивиста Андрея Бурова, написанного Юрием Пименовым в 1928 году, и выявление роли этого портрета среди портретных образов деятелей культуры, созданных другими художниками Общества станковистов (ОСТ): Александром Дейнекой, Петром Вильямсом. Данный портрет, как и его авторское повторение 1972 года из собрания Государственной Третьяковской галереи, подробно анализируется впервые. Обнаружены источники изображенного на портрете предметного мира, проведены параллели с творчеством художника этого времени и его коллег по ОСТ. В статье также рассмотрен творческий путь Пименова периода ОСТ и архитектура конструктивизма, присутствующая как знак нового в его работах конца 1920-х — начала 1930-х годов. Цель статьи — выявить контекст и факты, связанные с созданием портрета, и приблизиться к более полному пониманию источников и сюжетных мотивов общества.

Основной вывод заключается в том, что в облике архитектора у Пименова был зашифрован целый пласт культуры 1920-х годов, представителям которого были присущи интерес к мировым художественным тенденциям, осознание мира как единого движущегося к прогрессу целого, восприятие человечества стоящим на пороге грандиозных и непременно позитивных перемен.

Abstract. The subject of this paper is the analysis of the portrait of the constructivist architect Andrei Burov, painted by Yuri Pimenov in 1928, and the identification of its place among the portrait images of cultural figures created by other artists of the Society of Easel Painters (OST): Alexander Deineka and Peter Williams. This portrait, as well as the author's replica (1972) from the collection of the State Tretyakov Gallery, is analysed in detail for the first time. The author finds the sources of the depicted items and draws parallels with the artist's work of that time and that of his colleagues in the OST. The article also considers the creative path of Pimenov during the OST period and the architecture of constructivism as a sign of the new in his artworks of the late 1920s — early 1930s. The purpose of this paper is to reveal the context and facts related to the creation of the portrait and to come closer to a more complete understanding of the sources and plot motifs of the society.

The main conclusion of the paper is that in the image of an architect, Pimenov encoded a whole layer of culture of the 1920s, whose representatives were characterized by an interest in world artistic trends, awareness of the world as a single whole moving towards progress, and the perception of humanity as standing on the threshold of grandiose and certainly positive change.

Введение. Ю.И. Пименов

Юрий Иванович Пименов (1903–1977) — один из ведущих мастеров русского искусства первой половины XX века. Живописец, график, художник театра, иллюстратор, автор книг, он ярко и талантливо выразил себя в самых разных творческих областях. Страстью художника было «все новейшее, наисовременное» [17, с. 390]. «Горячий, стремительный, напористый... непосредственный и впечатлительный» [9, с. 3], он тонко чувствовал пульс времени и создавал точные и эмоциональные образы каждого дня.

Пименов родился в Москве, посещал Замоскворецкую школу рисования и живописи, дома копировал с открыток произведения Валентина Серова и Константина Сомова. Обозначившийся уже тогда в выборе сюжетов интерес Пименова к человеку в дальнейшем стал камертоном его творчества. В 1920 году он поступил во ВХУТЕМАС, где больше всего ценил занятия у Владимира Фаворского на полиграфическом факультете.

Еще будучи студентом, Пименов начал иллюстрировать журналы и участвовать в выставках. Впервые экспонировал свои работы в 1924 году на 1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства в составе «Объединения трех», куда вошел вместе с однокурсниками по ВХУТЕМАСу, будущими соратниками по Обществу станковистов (ОСТ) Александром Дейнекой и Андреем Гончаровым.

В том же году в Москве состоялась 1-я всеобщая германская художественная выставка, на которой молодых художников поразили картины экспрессионистов и представителей Новой вещественности. Для раннего Пименова влияние немецкого искусства оказалось определяющим.

Кроме того, сильнейшее воздействие на молодого художника оказали работы швейцарского мастера Фердинанда Ходлера. Пименов признавался в увлечении танцевальностью и декоративностью ходлеровских персонажей. И это при том, что главным его стремлением было «изобразить все самое современное... человека, индустрию, спорт» и «только сугубо современное» виделось ему «достойной темой живописца» [17, с. 255]. Результаты такого совмещения художник позднее оценивал как «самый наивный детский модерн» [17, с. 255].

В 1925 году Пименов вместе с Петром Вильямсом, Константином Вяловым, Андреем Гончаровым, Александром Дейнекой, Николаем Денисовским, Александром Лабасом, Давидом Штеренбергом стал членом-учредителем Общества станковистов — одного из ярких творческих объединений 1920-х годов. Учреждая ОСТ, молодые художники, во многом вдохновленные современной европейской живописью и графикой, виденными ими в журнальных иллюстрациях, стремились создать новое фигуративное искусство для нового государства. Дистанцируясь от других объединений и полемизируя с идеологами производственного искусства, они доказывали, что предметность себя не исчерпала. Остовцы наметили следующие установки: «революционная современная ясность в выборе сюжета; стремление к абсолютному мастерству... развитие формальных достижений последних лет; стремление к законченной картине» [19, с. 575]. Ориентируясь на актуальное западное искусство, конструктивистскую архитектуру [5], кино и фотографию, они занимались «активной агитацией за четкую строительную форму, как форму стиля» [4, с. 14]. Темы художников ОСТА: индустрия, спорт, новая жизнь, быт, роль женщины и т.п. — ярко отражали современность с ее стремительным ритмом. Сюжеты их работ — выражение художественной позиции [6, с. 2440]. Как и творческий метод, отличавшийся от традиционной работы с натуры: «Этюды в их обычном виде не писались, вернее, не списывались с натуры пассивно. Записывались впечатления, а потом, в зависимости от задуманного образа, эти записи углублялись уже без натуры. Ценилась работа по памяти и по представлению» [24, б.п.].

А.К. Буров. Оригинал портрета архитектора-конструктивиста и позднее авторское повторение. Трансформация стилистики в творчестве Ю.И. Пименова

Портрет архитектора, инженера и изобретателя Андрея Бурова, написанный Юрием Пименовым в 1928 году (местонахождение не установлено), — пример поиска нового героя и одно из любопытных свидетельств времени.

Герой картины Андрей Константинович Буров (1900–1957) родился в Москве в семье архитектора. В 1918 году поступил во Вторые государственные свободные художественные мастерские, с 1921 года

учился во ВХУТЕМАСе в мастерской Александра Веснина. К 1923 году создал проекты павильонов для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, оформлял интерьеры теплоходов. В 20-х он вошел в конструктивистское Объединение современных архитекторов (ОСА), сотрудничал в редколлегии журнала «Современная архитектура». За успешное окончание архитектурного факультета в 1925 году архитектор был оставлен во ВХУТЕМАСе в качестве ассистента и премирован заграничной поездкой. По возвращении создал архитектурную декорацию к кинофильму «Генеральная линия» («Старое и новое»), снимавшемуся в 1927–1929 годах режиссером Сергеем Эйзенштейном. Одновременно Буров оформил несколько спектаклей в Театре Революции, 1-м рабочем театре Пролеткульта⁽¹⁾ и других. Проекты Бурова 1920-х годов отличали «бесспорное новаторство... изящество, острота и легкость выполнения» [2, с. 7], а сам он «новатор во всем, он в живописи, музыке, литературе беспокойно искал что-то новое свое» [23, с. 27]. Крупный советский зодчий, сценограф, дизайнер, инженер, изобретатель, блестящий оратор, публицист, педагог, он знал французский и английский языки, был другом и переводчиком Ле Корбюзье. «А. Бурова отличало то, что он не просто был одним из... искателей новой формы, но был одним из много пишущих и выступавших архитекторов, что для советской архитектуры XX века было не очень характерно» [23, с. 7]. Позже он станет автором проекта «ажурного дома» на Ленинградском проспекте — одного из первых примеров советского крупнопанельного здания. Дом, декор которого был выполнен по эскизам Владимира Фаворского, должен был стать началом серии жилых сооружений, совмещавших красоту и удобство (в нем были задуманы ресторан, гастроном, парикмахерская, ясли и детский сад с проходом непосредственно из подъезда), но так как здание достраивалось в 1940 году, оно осталось единственным в своем роде.

Оригинал портрета Бурова, написанный Пименовым, вероятно, утрачен, но в собрании Третьяковской галереи находится его авторское повторение, созданное в 1972 году. К счастью, в нашем распоря-

(1) См.: Буров Андрей Константинович. URL: <http://famous.totalarch.com/burov> (дата обращения 20.12.2022).

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



Ил. 1.
Пименов Ю.И.
Портрет
архитектора
Бурова. 1928.
Холст, масло.
Местонахождение
неизвестно. Воспр.
по изд.: Жердева Р.
Творчество
Ю. Пименова 20-х
годов // Искусство.
1984. № 3. С. 32.
НБ ГТГ

жении также есть репродукция оригинала, и это дает нам уникальную возможность сравнения двух картин. Указанная репродукция была воспроизведена в журнале «Искусство» как иллюстрация к статье известного искусствоведа Леонида Семеновича Зингера о портретах Пименова [10, с. 25]. Специально для этой публикации Пименов раскрасил черно-белую фотографию картины и подарил ее Зингеру, оригинал же, вероятно, был уничтожен самим художником.

Известно, что с начала 1930-х годов Пименов уничтожал свои ранние произведения. Это было связано с последствиями депрессии, длившейся с весны 1931-го до лета 1932 года. Сложно сказать, что именно стало ее причиной — смерть героя вхутемасовцев Владимира Маяковского, критика работ Пименова в прессе, или новая степень ответственности после женитьбы. Дочь художника Татьяна Георгиевна Пименова так пишет об этом времени: «Отец не любил обсуждать эту тему, но, думаю, тут совпало сразу несколько вещей. В стране шла кампания по борьбе с формализмом, его работы... попадали под эту категорию, дорога в книжную и журнальную иллюстрацию оказалась наглухо закрытой. С другой стороны, в нем самом происходили серьезные перемены. Юношеский энтузиазм принятия и поддержки революции, принятия всего яркого, свежего, нового, что виделось в ней его художническому воображению, сменилось трезвой оценкой реальности. <...> А о времени болезни и выхода из нее [он] говорил словами Диккенса: „Это было худшее из времен, это было лучшее из времен, это были годы отчаяния, это были годы надежды“» [18, с. 26–28].

С начала 1930-х годов Пименов кардинально изменил стилистику своих работ, уйдя от влияния немецкого экспрессионизма к своему варианту импрессионизма. Мастер активно искал новый художественный язык, который соответствовал бы его изменившемуся мироощущению. В это время Пименов создал несколько густо написанных полотен с видимым мазком, а также с большим количеством персонажей и деталей — все это было нехарактерно для его творческого метода в 1920-е годы. Одна из работ того периода, «Сцена в Павловске» (1933, ГТГ), — своего рода иллюстрация к роману «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. В этом крупном вертикальном произведении беспомощные фигуры героев теснятся, словно не находя себе места. Все персонажи неустойчивы: «сотканые» из множества мазков, они

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

не привязаны к земле и иллюзорны. Автор будто растерян и не знает, как их организовать. Возникновение полотна связано с работой над серией графических иллюстраций к произведению Достоевского для его англоязычного издания⁽²⁾.

Еще одной картиной Пименова, явно демонстрирующей изменение стилистики, стала работа «Солдаты переходят на сторону революции» (1932, ГТГ). Здесь художник продолжил антивоенную тему, начатую еще в середине 1920-х годов полотном «Инвалиды войны» (1926, ГРМ), рисунками и плакатами, иллюстрировавшими актуальный лозунг того времени «война войне». Неизвестно, какое именно историческое событие легло в основу сюжета произведения из Третьяковской галереи. Скорее всего, здесь соединились несколько эпизодов братаний представителей враждующих армий в период Первой мировой войны. Из плотного живописного коричнево-зеленого «месива» на зрителя смотрят трое солдат, еще двое стоят чуть поодаль и также обращены в сторону зрителя. Герои художника держат в поднятых руках винтовку, ветку сирени, красные и белые тряпки. Некоторые элементы картины свидетельствуют о душевном состоянии мастера — цветущий куст на фоне трупов, рваной колючей проволоки, развалин и пожара видится символом возрождения. В образе центрального персонажа Пименов изобразил себя, с надеждой смотрящим на зрителя. Глядя на полотно, сложно понять, что в этой композиции является главным для художника; взгляд путается в комьях развороченной земли, развалинах, скоплениях трупов людей и лошадей. Новая живописная стилистика Пименова тут только формируется. Однако очевидна смена техники и приоритетов. На место динамичных композиций, напряженных линий и локальных цветов приходят импрессионистическая мягкость формы и цветовые нюансировки.

Внутренняя трансформация и переосмысление художественного языка привели к почти полному неприятию Пименовым своих ранних работ, которые мастер начал безжалостно уничтожать. Даже те полотна, которые находились в коллекциях музеев, он выменивал на

(2) Книга не вышла. Рисунки находятся в собрании Государственного литературного музея.

более поздние произведения, созданные в новой стилистике, а оказавшиеся в его распоряжении ликвидировал. Таким образом, часть ранних произведений художника сегодня известна лишь по тоновым репродукциям в старых журналах и каталогах выставок⁽³⁾. Тем примечательнее существование упоминавшегося авторского повторения портрета Бурова. Оно может служить знаком того, что в 1970-е годы Пименов вновь произвел переоценку своего искусства и нашел, что его ранние картины имеют право на существование и могут быть вынесены на суд зрителя.

В 1974 году Пименов вместе с Константином Вяловым, Андреем Гончаровым, Николаем Денисовским, Александром Лабасом, Сергеем Лучишкиным, Еленой Мельниковой, Александром Тышлером подписал письмо на имя заместителя министра культуры СССР В.И. Попова об организации в Государственной Третьяковской галерее в 1975 году выставки произведений членов группы ОСТ, созданных в годы существования общества. Эта выставка, по мнению подписавших письмо мастеров, имела бы «художественное, жизненное и современное значение» [8, б.п.]. Она не состоялась, но для нас важен момент возрождения интереса Пименова к наследию ОСТа и собственному творчеству этого периода.

Однако вернемся к портрету Бурова. Архитектор изображен сидящим на фоне античной скульптуры и прикрепленного к стене рисунка. В последнем угадывается один из набросков самого Бурова к проекту оформления совхоза для фильма Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия», а также элементы Виллы Савой Ле Корбюзье, кумира Бурова. Личность портретируемого традиционно раскрывается Пименовым через атрибуты, указывающие на профессию и вкусовые предпочтения. «Говорящей» является и лежащая на его коленях книга, раскрытая на странице с изображением профиля и ключа. В первоначальной версии картины античная статуя в левой части композиции — это торс мужчины, в авторском повторении 1972 года — женщины. Изменение пола скульптуры имеет отношение более к художнику, нежели

(3) Еще одна часть ранних картин Пименова была продана на зарубежных выставках советского искусства в частные собрания и пока так и остается недоступной для исследовательского анализа.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



Ил. 2. Пименов Ю.И. Портрет архитектора Бурова. 1972. Холст, масло. 80,5 × 60,5 см. Справа внизу подпись-монограмма и авторская надпись: «ПЮ 1928»; ниже: «повторен в 1972 г. Поступление. Приобр. в 1982 у М.Г. и Т.Г. Пименовых, сына и дочери художника». Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. ЖС-1603

к портретируемому и связано с тем, что после 1931 года основными персонажами Пименова становятся женщины.

Сравнивая оригинал и авторское повторение портрета, нужно отметить разницу в подходе к передаче облика Бурова. В оригинале Пименов немного иронически подчеркивает своеобразие лица архитектора с массивным выдающимся вперед подбородком, даже несколько утрирует эту деталь. В повторении шаржирование практически исчезает, и портрет лишается заостренной характеристики. Что касается позы изображенного, то в изначальном варианте композиции она, очевидно, характерна для Бурова. Этому крупному и энергичному человеку тесно в рамках полотна, как было тесно в нормах традиционных подходов к архитектуре. В позднем варианте портрета поза Бурова утрачивает внутреннее напряжение и лишь формально воспроизводит оригинальную.

Скульптура в первой картине развернута на Бурова и словно обращается к нему, советуя и вдохновляя; статуя во второй работе при сохранении ракурса просто является элементом фона. Наличие классической скульптуры как комментария к творческим ориентирам Бурова предвосхищает его поворот от страстного адепта конструктивизма к поклоннику древнерусской архитектуры и классицизма. Позже эстетическим идеалом Бурова станет Парфенон. Образ сторонника всего новейшего, франта и любителя эфффектов очень точно схвачен и передан Пименовым в оригинале, повторение в этом аспекте выглядит значительно слабее. Дух времени изменился вместе с самим временем. Пименов, очень внимательный к атмосфере, в которой жил, всегда точно передавал ее в своих работах.

Желая подчеркнуть образ архитектора-рационалиста, Пименов изобразил Бурова на ультрамодном консольном стуле дизайнера преподавателя Баухауза Марселя Бройера. Возможно, чтобы акцентировать включенность героя в современные научные процессы, художник поместил в композицию изображение ключа и профиль человека, которые могут быть связаны с рисунком в журнальной статье Я. Алчевского «Механика души», посвященной некоторым физиологическим аспектам работы мозга [1, с. 13]. В иллюстрации к статье можно увидеть те же элементы — ключ с длинным стержнем и человека в профиль. Другая версия изображенного на странице книги на колонках Бурова — отсылка к кубистическим композициям Фернана

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.

Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Леже, часто включавшим узнаваемые элементы реальности: вазы, зонты, профили, ключи и т.д. Черно-белые воспроизведения картин Фернана Леже Пименов мог видеть на страницах журнала *Cahiers d'Art* в библиотеке Музея живописной культуры. В частности, во втором номере *Cahiers d'Art* за 1928 год были одновременно напечатаны статья про новые работы Эйзенштейна, проиллюстрированная кадрами из фильма «Генеральная линия» со зданием совхоза, выстроенного по эскизам Бурова, и репродукция картины Леже «Ваза» (1927, Музей современного искусства, Нью-Йорк), на которой видны женские профили и предмет, напоминающий ключ. Таким образом, вполне вероятно, что Буров держит в руках журнал, являющийся своего рода констатацией его зарубежного успеха, актуальности его творчества. Портрет создавался Пименовым, по его же признанию, с большим увлечением и был для него программно конструктивистским [8, с. 24].

Художник и архитектор учились во ВХУТЕМАСе в одно и то же время. Пименов — человек впечатлительный и восприимчивый — мог слышать блистательное и чрезвычайно эмоциональное выступление Бурова во ВХУТЕМАСе об архитектурном решении декорации фильма «Генеральная линия». В своих воспоминаниях о докладе Бурова будущий историк архитектуры Владимир Маркузон говорил о «целеустремленной уверенности и непринужденности» Бурова и о том, что ему, тогда студенту ВХУТЕМАСа, Буров показался «доблестным воином-одиночкой на поле архитектурных распрей» [14, с. 236]. Архитектура совхоза мыслилась зодчим не как нечто фантастическое «для кино». Он действовал не ради создания декоративных эффектов как самоцели, но использовал фильм, чтобы сделать жизненными и привычными взгляду новые визуальные и технологические решения сельскохозяйственных построек. Буров писал: «Трудно говорить об архитекторе как о декораторе в кино, потому что работа его не может и не должна быть названа декоративной в общепринятом смысле. И вот почему: кино открывает возможности архитектору и вообще всем нам осуществить такие задачи, которые до сих пор в силу целого ряда обстоятельств в жизнь проведены не были, и поэтому архитектор работает в кино не как декоратор, а как архитектор» [2, с. 8]. Видя в «киноархитектуре» инструмент рекламы новейших течений, Буров очень серьезно отнесся к задаче и выстроил из фанеры функциональное и элегантное здание. Сам Ле Корбюзье отмечал, что «со стороны

архитектурной совхоз „Генеральной линии“ имеет все данные носить название образцовый» и что «здания, которые я привык видеть на западе в качестве вилл и особняков, в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельско-хозяйственных нужд» [цит. по: 3, с. 5]. Рекламная функция предложенного архитектурного решения вполне себя оправдала — после знакомства с ним Зерноцентр заказал Бурову проект крупного зернового совхоза (так называемой зерновой фабрики) [3, с. 5].

Образы конструктивистской архитектуры и другие приметы новой эпохи

Пименов чаще других остовцев обращался в своих произведениях к образам конструктивистской архитектуры. Именно в буровской архитектурной декорации для фильма Эйзенштейна им написан интерьер «Молочного завода» (1930, частное собрание). Художник словно иллюстрирует образ будущего из пьес Владимира Маяковского. Здесь царят совершенная организованность, стерильность и белизна новейших цехов, залитых солнечным светом, который проникает внутрь через огромные конструктивистские окна. Работницы Пименова демонстрируют зрителю целый спектр эмоций — от радости до напряженного любопытства. Они — не бесправный придаток машины, но люди, осознающие свой труд и гордящиеся им. Практически так же видят новые фабрики и заводы Александр Дейнека и Екатерина Зернова. Картина Зерновой «Рыбоконсервный завод» (1931, ГТГ) и полотно Дейнеки «Текстильщицы» (1927, ГРМ) повествуют о новых конструктивистских цехах и работающих там новых советских женщинах. Все названные произведения индустриальной тематики не просто изображают цеха, механизмы и людей, но реализуют идею единения человека и машины, находящейся у него на службе.

Вероятно, именно съемки фильма «Генеральная линия» легли в основу сюжета рисунка Пименова «На съемке сельскохозяйственной Фильмы» [11, с. 9]. Первый план отдан двум широко шагающим дояркам с ведрами и мускулисту быку, а второй, на который внимательно смотрит бык, — маленьким фигуркам тех, кто работает над фильмом. Кажется, что насмешник Пименов показывает съемочную

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

группу глазами деревенских жителей — нелепой, комичной и суетящейся у треног камер рядом с настоящей жизнью доярок и скотниц.

Страстное любопытство к жизни, увлечение кино было общим для всех остовцев. Фильм «Генеральная линия» оказался запечатлен не только в графике Пименова, но и на большом полотне Константина Вялова «Эйзенштейн и Тиссэ на съемках» (1927–1928, местонахождение не установлено). Используя монтажный принцип построения композиции, Вялов показывает сразу две ленты Эйзенштейна — «Генеральную линию» и «Броненосец „Потемкин“» — и одновременно процесс съемок и просмотра этих лент. Вся композиция картины помещена в рамку кинокадра, что подчеркивает тему полотна.

Находясь под впечатлением от облика здания совхоза, Пименов, иллюстрируя детскую книгу Чарльза Робертса «Зонни и Кид» (М.; Л., 1928), помещает коровье семейство, свинок и цыплят перед этим зданием. Горизонтальные черно-белые полосы ленточных окон встречаются на заднем плане почти всех иллюстраций художника к книжке-картинке «Домашние животные» (М., 1931) и позже, как эхо, практически теряя конкретность образа, утрачивая предметность, в одной из его иллюстраций к книге Александра Жарова «Осень — весна» (М., 1933).

На картине Пименова «Бег» (1928, местонахождение не установлено) атлеты в последнем рывке стремятся к рекорду на фоне радуги, летящего гидроплана и подчеркивающих линию горизонта строгих образцов функциональной архитектуры. Интересно, что прототипом изображенного справа здания стал дом, построенный Андре Люрса в 1925 году в Версале, его фотографии были опубликованы в журнале «Современная архитектура» [21, с. 52, 53, 55, 61]. Мы видим, что Пименов, приветствуя все новейшее, изображает отечественные и зарубежные сооружения, ощущая свое искусство частью мирового художественного процесса [6, с. 2442].

Пименов нередко обращался к теме преображающейся Москвы, вдохновляясь приметами нового в ее облике. В рисунке «Дождь» для журнала «Красная нива» [12, обложка], не привязываясь к конкретной топографии и точности архитектурных деталей, он помещает перед строениями разных веков громаду конструктивистского здания, прототипом которого стал дом кооператива «Дукстрой» на

Ленинградском проспекте в Москве⁽⁴⁾. Художник подчеркивает ритм вытянутых прямоугольников окон, игру светов и теней на фасадах. Громада нового кооперативного здания доминирует над строениями прошлого. Для достижения этого эффекта Пименов увеличивает этажность дома-коммуны. Несколько трансформируя фасады реальной постройки, художник усиливает острую современность новой московской архитектуры, которая видится ему характерной приметой времени.

Скорее всего, этот же дом с балконными оградками из тонких металлических труб присутствует еще в двух картинах художника: «Новые дома» (1929, местонахождение не установлено) [13, с. 14] и «Городские дети» (1930, Музей Людвига, Кельн). В первой работе изображены молодые женщины, изучающие журналы мод в интерьере только что построенного здания. Складывается впечатление, что героини — хозяйка и гостя. Дальний план демонстрирует зрителю беседующих на балконе мужчин, также похожих на пару «хозяин — гость», и конструктивистский квартал обновленного города. Даже цветы в горшках — не мещанские фикусы и пальмы, но строгие кактусы.

Кактус как знак нового встречается еще в двух работах Пименова конца 1920-х — начала 1930-х годов. В графической работе «Девушка с книгой» (1931, собрание М.Г. Пименова) художник изображает свою жену Наталью за чтением. Как часть ее внутреннего мира он рисует куклу-паяца, кактусы, книги и лампу, показывая принадлежность супруги определенному времени. Суккуленты, наравне с мебелью дизайнера представителей Баухауза и рационалистической архитектурой, присутствуют в экслибрисе А. Гольдмана (1930-е (?), Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко). А то, как Пименов их изобразил, говорит нам о его знакомстве с образцами немецкого искусства 1920-х годов. Например, с картиной Георга Шольца «Кактусы и семафоры» (1923, Художественный музей округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес), а также с произведениями других мастеров Новой вещественности — Александра Канольдта, Фрица Бурмана, Вильгельма Хайзе, Франца Ленка и др.

(4) Архитектор А.С. Фуфаев, 1927-1928.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

В немецких натюрмортах 1920-х годов южные растения с мясистыми стеблями и колючками стали одним из основных мотивов. Кактусы вошли в моду вслед за их появлением в американских вестернах. Позже они — популярный объект немецкой фотографии (например, у Альберта Ренгер-Патча), а затем и живописи [25]. Адольф Вортман в 1925 году поэтично писал о них: «Разве кактусы не являются растительными кристаллами, живой архитектурой? <...> Не можем ли мы сравнить нашу недавно пробудившуюся любовь к этим абстрактным геометрическим растениям с нашими усилиями по формированию пространства из первичных ограниченных форм, сферы и куба? <...> Мы боремся за ясную, чистую, бесхитростную форму. Мы устали от того, что отвлекает и капризничает. Мы хотим закона. Ибо смысл человеческого бытия — это воля к форме, к космосу» [26, с. 30]. Частое изображение суккулентов в немецкой живописи — это, с одной стороны, реализация страсти ко всему экзотическому, а с другой — соответствие принципам пластики Новой вещественности, которой мясистые кактусные стволы с четкими гранеными формами очень подходили. Пименов изображал кактусы, стремясь подчеркнуть новизну и современность интерьера и его обитателей.

Лаконичный интерьер в картине «Новые дома» соответствовал программной установке на рациональную простоту и чистоту современного жилища. Картина была представлена в 1930 году на Выставке произведений революционной и советской тематики в разделе «Новый быт» как противопоставление «старому, грязному, некультурному быту» [7, с. 13].

Эту же тему Пименов, любивший писать картины сериями, продолжил разрабатывать и в полотне «Дети на балконе». Здесь он поместил фигуры в легкую балконную «клетку», парящую в сияющей голубизне неба. Его герои словно принадлежат миру воздуха и солнца. Стиль, выбранный художником, близок к итальянской метафизической живописи, примеры которой Пименов мог видеть в Италии в 1928 году. Фиксация остановленного мгновения, резкие тяжелые тени отсылают к работам Джорджо Де Кирико и придают композиции оттенок меланхолической загадочности произведений итальянского мастера. В двух картинах Пименова, объединенных темой «гости в новом жилище», художник отчасти фиксирует настоящее, но больше грезит о будущем.

Советское изобразительное искусство с конца 1920-х годов начало использовать эффектные остросовременные элементы конструктивистской архитектуры, чтобы обозначить пульсирующее, несущееся вперед время. Образы зданий выступали в качестве символа тотального обновления — замещения старого мира новым, вытеснения прежних форм нынешними. Изображения зданий из стекла и бетона стали непременной частью журнальных репортажей о «неудержимом» росте Москвы. Почти всегда они были снабжены пропагандистскими подписями. Новой архитектуре надлежало служить наглядным пособием, инструментом, преобразующим сознание масс.

Новые герои нового времени в портретах остовцев

В 1920-е годы Юрий Пименов нечасто обращался к жанру мужского портрета. Портрет Бурова, как и рисунок «Художники в мастерской» (1928, ГТГ), где Пименов изобразил со спины себя и своего друга, сокурсника по ВХУТЕМАСу и товарища по ОСТу Андрея Гончарова, — исключение. В графическом листе Пименов остроумно подметил разницу в сюжетных интересах художников: Гончаров работает над автопортретом, тогда как сам Пименов пишет картину «Бокс» (1924, местонахождение не установлено). Рисунок исполнен в характерной стилистике остовцев — на листе все находится в движении, а фигуры поданы в неожиданных ракурсах. Тот, кого мы узнаем как Гончарова, не сидит плотно и устойчиво на легком табурете, а парит над ним. Второй художник стоит, расставив ноги, словно старается сохранить устойчивость на полу, как на ринге во время боя. Пименов в 1920-е часто играл в футбол и боксировал, вполне вероятно, что в процессе работы над картиной «Бокс» сам художник пытался воспроизводить движения боксеров для более убедительной их передачи.

Художники Общества станковистов нередко создавали портретные образы своих коллег-художников, актеров, режиссеров, искусствоведов. Характерный пример — ранний портрет Константина Вялова (еще одного члена ОСТА), написанный Дейнекой в кубизированной манере. Год спустя под влиянием учителя по ВХУТЕМАСу Владимира Фаворского Дейнека напишет художницу Паулу Фрейберг — свою возлюбленную. Интересно, что мастера интересовала не психологическая характеристика портретного образа, а формальная, пластическая

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

сторона. Особое внимание он уделил условному, лишенному реальных черт пространству белого фона, на который как бы наложена фигура. Изображая ее в ракурсе и моделируя светотень, Дейнека позволил зрителю не увидеть, но представить среду, в которой находится модель. Здесь равно чувствуются влияние Фаворского и беспредметной живописи 1910-х годов, в которой белый фон — одновременно и плоскость, и знак пространства.

Один из основателей Общества станковистов, позже известный театральный художник Петр Вильямс создал картину, признанную самими членами ОСТА «эталоном новых приемов» — «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1925, ГТГ). На ней знаменитый режиссер представлен на фоне конструкций Любви Поповой, выполненных для его постановки «Земля дыбом» (по пьесе Марселя Мартине в переработке Сергея Третьякова). Этот агитспектакль шел с использованием киноэкрана, на который проецировались «соответствующие тексты, портреты вождей, эпизоды империалистической и гражданской войны... Таким образом к пьесе, знающей лишь печальный исход первой революционной вспышки, создается как бы добавочный сценарий, который, парализуя „сумеречное“ настроение автора, своими указаниями на примеры русской революции говорит о конечности торжества мирового революционного движения», — пояснял сам Мейерхольд [15, с. 51–52].

На фоне декораций Вильямс написал и картину «Акробатка» (1927, ГТГ). Здесь он изобразил свою жену, актрису Анну Амханицкую, в роли акробатки из спектакля «Мандат» театра Мейерхольда. Анна также была студенткой ВХУТЕМАСа, но предпочла профессии художника карьеру актрисы. Постоянные участники студенческих капустников и спектаклей на вхутемасовские сюжеты и посетители всех театральных постановок Мейерхольда Вильямс, Гончаров, Лучишкин, Амханицкая, Пименов видели в сценических экспериментах режиссера утверждение театра будущего. Популярная в 1920-е годы пьеса «Мандат» Николая Эрдмана — бытовая комедия, посвященная быту эппманов, пытающихся приспособиться к условиям советской действительности. Спектакль по пьесе был очень востребован. Исследователь творчества Вильямса Александр Сидоров писал о портрете Амханицкой: «Это в первую очередь актриса нового театра, куда зритель ходит не столько развлекаться и отдыхать, сколько участвовать в некоем социально значимом действии, в художественно-организованном обществен-

ном акте; это представитель нового искусства и это, наконец, идеал новой женщины» [20, с. 8].

Еще одна работа Вильямса, изображающая представителя творческой интеллигенции,— «Портрет С. Мартинсона» (1927, частное собрание, США). Это своего рода картина-ребус, которая еще ждет подробного анализа. На ней ведущий актер театра Мейерхольда изображен в образе Хлестакова. Он сидит в массивном кресле, на левом подлокотнике которого расположено такое же кресло с таким же Хлестаковым-Мартинсоном; при этом второе кресло и сидящий на нем — маленькие, игрушечные. В руках Мартинсон держит закрытую книгу. На стене — репродукция «Венеры» Сандро Боттичелли. Портрет известен сейчас только по тоновой репродукции, так что о цвете фона и степени обозначенности пространства судить сложно.

Заключение

Театр и кино, как и архитектура, были в числе форпостов современного искусства. И в этом смысле портреты Мейерхольда и Бурова — это портреты двух символов эпохи, представителей «главных» профессий своего времени. В облике архитектора у Пименова был зашифрован целый пласт культуры 1920-х годов, представителям которого были присущи интерес к мировым художественным тенденциям, осознание мира как единого движущегося к прогрессу целого, восприятие человечества стоящим на пороге грандиозных и непременно позитивных перемен. В работе Пименова архитектор-конструктивист Андрей Буров предстает экстравагантным и ярким пропагандистом новых взглядов и идей. В свою очередь, сам Пименов на момент создания портрета был уже довольно успешным художником, в образцах «экспрессионистического реализма» которого можно было усмотреть «черты будущего» [22, с. 15]. Художника и его модель объединяли возраст, место учебы, увлечение всем новым, энергичность, даже любовь к стильной и замысловатой одежде. Оба мастера, ярко и самобытно раскрывшиеся в 1920-е годы, продолжили развиваться и в 1930-е, создавая произведения, вошедшие в историю искусства и архитектуры XX века.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Список литературы:

- 1 Алчевский Я. Механика души // Огонек. 1927. № 6. С. 13.
- 2 Буров В.А. Буров А.К. Архитектор и ученый // Андрей Константинович Буров. Архитектор и ученый: Сборник к 100-летию А.К. Бурова (1900–1957) / [Сост. В.А. Буров и др.]. М.: Физ. фак. МГУ, 2000. С. 4–15.
- 3 В.С. Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье // Советский экран. 1928. № 46. С. 5.
- 4 Вильямс П., Козлова К., Пименов Ю. Между лаптем и домной // Искусство в массы. 1930. № 4. С. 13–14.
- 5 Воронович Е.В. Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х — начала 1930-х гг. // eSamizdat. 2020. Vol. 13. P. 219–230. URL: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/88/78> (дата обращения 20.12.2022).
- 6 Воронович Е.В. Общество станковистов: композиционные и сюжетные параллели // Манускрипт. № 11. Тамбов: Грамота, 2021. С. 2439–2445.
- 7 Выставка произведений революционной и советской тематики / Государственная Третьяковская галерея; авт. ст. А.А. Федоров-Давыдов. М., 1930. 14 с.
- 8 Вялов К.А. и др. — В.И. Попову // Личный архив М.Г. Пименова.
- 9 Гончаров А. Картины рассказывают // Советская культура. 1973. № 93. 20 ноября. С. 3.
- 10 Зингер Л. Образы, рожденные жизнью. Портреты работы Ю.И. Пименова // Искусство. 1973. № 11. С. 24–29.
- 11 Красная нива. 1927. № 35. С. 9.
- 12 Красная нива. 1929. № 40. Обложка.
- 13 Красная панорама. 1929. № 34. С. 14.
- 14 Маркузон В.Ф. [Воспоминания об А.К. Бурове] // Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Р.Г. Буровой, О.И. Ржехиной. М.: Искусство, 1980. С. 236–238.
- 15 Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом» [Earth on End] // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Ком. А.В. Февральского. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 51–52.
- 16 Пименов Ю.И. [Автобиография] // Советские художники. Т. 1: Живописцы и графики. М., 1937. С. 255–256.
- 17 Пименов Ю.И. [Автобиографический очерк] // Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки / Сост. П.М. Сысоев и В.А. Шквариков. Т. 1: Живопись. М.: Искусство, 1951. С. 387–392.
- 18 Пименова Т. Моему отцу с любовью. М.: Пески, 2019. 79 с.
- 19 Платформа ОСТА // Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / Сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 575.
- 20 Сидоров А.Ю. Петр Вильямс. Живопись, сценография. М.: Советский художник, 1980. 136 с.
- 21 Современная архитектура. 1927. № 2. С. 52, 53, 55, 61.
- 22 Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство: Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. 739 с.
- 23 Хан-Магомедов С.О. Андрей Буров. М.: Русский авангард, 2009. 276 с.
- 24 Яблонская М.Н. Московский художник Федор Антонов // Sovjiv.ru. URL: <https://sovjiv.ru/articles/61> (дата обращения 23.12.2022).
- 25 Luke M. Still Lifes and Commodities // New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933 / Ed. by S. Barron, S. Eckmann. Los Angeles County Museum of Art, 2015. P. 228–241.
- 26 Wortmann A. Die Zeitschriften // Frankfurter Zeitung: Das Kunstblatt. 1925. № 1 (January). S. 30.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.

Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

References:

- 1 Alchevskii Ya. Mekhanika dushi [Soul Mechanics]. *Ogonek*, 1927, no. 6, p. 13. (In Russian)
- 2 Burov V.A. Burov A.K. Arkhitektor i uchenyi [Architect and Scientist]. *Andrei Konstantinovich Burov. Arkhitektor i uchenyi: Sbornik k 100-letiyu A.K. Burova (1900–1957)* [Andrey Konstantinovich Burov. Architect and Scientist: Collection of Articles for the 100th Anniversary of A.K. Burov (1900–1957)], ed. V.A. Burov and al. Moscow, Fiz. fak. MGU Publ., 2000, pp. 4–15. (In Russian)
- 3 V.S. Novaya klientura arkhitekora Le Corbusier [The New Clientele of the Architect Le Corbusier]. *Sovetskii ehkran*, 1928, no. 46, p. 5. (In Russian)
- 4 Villiams P., Kozlova K., Pimenov Ju. Mezhd u laptem i domnoi [Between Bast Shoe and Blast Furnace]. *Iskusstvo v massy*, 1930, no. 4, pp. 13–14. (In Russian)
- 5 Voronovich E.V. Arkhitektura konstruktivizma v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve kontsa 1920-kh – nachala 1930-kh gg. [Constructivist Architecture in the Soviet Fine Arts of the late 1920s – early 1930s]. *eSamizdat*, 2020, vol. 13, pp. 219–230. Available at: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/88/78> (accessed 20.12.2022). (In Russian)
- 6 Voronovich E.V. Obshchestvo stankovistov: kompozitsionnye i syuzhetnye paralleli [The Society of Easel Painters: Compositional and Plot Parallels]. *Manuscript*. No. 11. Tambov, Gramota Publ., 2021, pp. 2439–2445. (In Russian)
- 7 *Vystavka proizvedenii revolyutsionnoi i sovetskoi tematiki* [Exhibition of Works of Revolutionary and Soviet Themes], The State Tretyakov Gallery, article' author A.A. Fedorov-Davydov. Moscow, 1930. 14 p. (In Russian)
- 8 Vyalov K.A. i dr. – V.I. Popovu [Vyalov K.A. and al. – to V.I. Popov]. *Lichnyi arkhiv M.G. Pimenova* [Personal Archive of M.G. Pimenov].
- 9 Goncharov A. Kartiny rasskazyvayut [Pictures Tell]. *Sovetskaya kul'tura*, 1973, no. 93, November 20, p. 3. (In Russian)
- 10 Zinger L. Obrazy, rozhdennye zhizn'yu. Portrety raboty Yu.I. Pimenova [Images Born of Life. Portraits by Yu.I. Pimenov]. *Iskusstvo*, 1973, no. 11, pp. 24–29. (In Russian)
- 11 *Krasnaya niva*, 1927, no. 35, p. 9. (In Russian)
- 12 *Krasnaya niva*, 1929, no. 40, cover. (In Russian)
- 13 *Krasnaya panorama*, 1929, no. 34, p. 14. (In Russian)
- 14 Markuzon V.F. Vospominaniya ob A.K. Burove [Memories of A.K. Burov]. *Andrei Konstantinovich Burov: Pis'ma. Dnevnik. Besedy s aspirantami. Suzhdeniya sovremennikov* [Andrey Konstantinovich Burov: Letters. Diaries. Conversations with Graduate Students. Judgments of Contemporaries], comp., entry article and notes R.G. Burova, O.I. Rzhehina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 236–238. (In Russian)
- 15 Meyerhold V.E. "Zemlya dybom" [The Earth Stands on End]. Meyerhold V.E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: V 2 ch.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: In 2 Parts], notes A.V. Fevral'sky. Part 2: 1917–1939. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 51–52. (In Russian)
- 16 Pimenov Yu.I. Avtobiografiya [Autobiography]. *Sovetskie khudozhniki* [Soviet Artists]. Vol. 1: *Zhivopistsy i grafiki* [Painters and Graphics]. Moscow, 1937, pp. 255–256. (In Russian)
- 17 Pimenov Yu.I. Avtobiograficheskie ocherki [Autobiographical Essay]. *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: proizvedeniya i avtobiograficheskie ocherki* [Masters of Soviet Fine Arts: Works and Autobiographical Essays], comp. P.M. Sysoev, V.A. Shkvarikov. Vol. 1: *Zhivopis'* [Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951, pp. 387–392. (In Russian)
- 18 Pimenova T. *Moemu ottsu s lyubovyu* [To My Father with Love]. Moscow, Peski Publ., 2019. 79 p. (In Russian)
- 19 Platforma OSTA [OST Platform]. *Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentatsiya* [Soviet Art for 15 Years: Materials and Documentation], comp. I. Matsa, L. Reingardt, L. Rempel. Moscow, Leningrad, Izogiz Publ., 1933, p. 575. (In Russian)
- 20 Sidorov A. Yu. *Petr Villiams. Zhivopis', stsenografiya* [Peter Williams. Painting, Scenography]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980. 136 p. (In Russian)
- 21 *Sovremennaya arkhitektura*, 1927, no. 2, pp. 52, 53, 55, 61. (In Russian)
- 22 Fedorov-Davydov A.A. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo: Stat'i i ocherki* [Russian and Soviet Art: Articles and Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 739 p. (In Russian)
- 23 Khan-Magomedov S.O. Andrei Burov [Andrey Burov]. Moscow, Russkii avangard Publ., 2009. 276 p. (In Russian)
- 24 Yablonskaya M.N. Moskovskii khudozhnik Fedor Antonov [Moscow Artist Fyodor Antonov]. *Sovjiv.ru*. Available at: <https://sovjiv.ru/articles/61> (accessed 23.12.2022). (In Russian)
- 25 Luke M. Still Lives and Commodities. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*, eds. S. Barron, S. Eckmann. Los Angeles County Museum of Art, 2015, pp. 228–241.
- 26 Wortmann A. Die Zeitschriften. *Frankfurter Zeitung*, Das Kunstblatt. 1925, no. 1 (January), p. 30.

УДК 75.056
ББК 85.145.8

Аракелян Микаел Гегамович

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры искусств и народного творчества, Российский государственный социальный университет, 129226, Россия, Москва, Стромынка, 18; преподаватель кафедры основ архитектуры и художественных коммуникаций, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет, 129337, Россия, Москва, Ярославское шоссе, 26

ORCID ID: 0009-0007-1436-7005

ResearcherID: HTP-2143-2023

arakelianmg@rgsu.net

arakelyanmg@mgsu.ru

Ключевые слова: Лазар Бабердаци, иллюстрированная Библия, титульные листы, рукописи, армянские мастера, миниатюры, иконография, Речь Посполитая, Львов, Новая Джульфа, Исфахан

Аракелян Микаел Гегамович

Лицевая Библия армянского мастера Лазара Бабердаци из Львова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-248-267

Для цит.: Аракелян М.Г. Лицевая Библия армянского мастера Лазара Бабердаци из Львова // Художественная культура. 2023. № 2. С. 248–267. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-248-267>.

For cit.: Arakelyan M.G. Illuminated Bible of the Armenian Master Ghazar Baberdatsi of Lvov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 248–267. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-248-267>. (In Russian)

Arakelyan Mikayel G.

D. Sc. (in Art History), Lecturer of the Department of Arts and Folk Art, Russian State Social University, 18 Stromynka Str., Moscow, 129226, Russia; Lecturer of the Department of Architecture and Artistic Communications, National Research Moscow State University of Civil Engineering, 26 Yaroslavskoe Highway, Moscow, 129337, Russia
ORCID ID: 0009-0007-1436-7005
ResearcherID: HTP-2143-2023
arakelianmg@rgsu.net
arakelyanmg@mgsu.ru

Keywords: Ghazar Baberdatsi, illustrated Bible, title pages, manuscripts, Armenian masters, miniatures, iconography, Polish-Lithuanian Commonwealth, Lvov, New Julfa, Isfahan

Arakelyan Mikayel G.

Illuminated Bible of the Armenian Master
Ghazar Baberdatsi of Lvov

Аннотация. Представляемая тема имеет огромное значение для специалистов в области изучения иконографии, армянской миниатюрной живописи и богословия, поскольку в статье рассматривается и анализируется взаимосвязь миниатюр мастеров армянской общины Новой Джульфы (Исфахан, Иран) с произведениями армянских миниатюристов Речи Посполитой первой четверти XVII века. Это особенно хорошо представлено в иконографии лицевых Библий, украшенных ветхозаветными и апокалиптическими сюжетами в традициях Востока и Запада. Так, миниатюры из армянской Библии (Матенадаран, М351) кисти мастера Лазара Бабердаци, созданные в армянском монастыре Успения Пресвятой Богородицы во Львове в 1616–1619 годах, непосредственно повлияли на развитие иконографических схем миниатюр, выполненных новоджульфинскими художниками во второй четверти XVII века. Такое влияние в особенности прослеживается в творчестве мастера Айрапета Джугаеци из Исфахана. Также, благодаря сохранившимся колофонам из львовской Библии, выяснился ряд аспектов, относящихся к атрибуции авторства миниатюр.

Abstract. The proposed subject has tremendous significance for specialists in the field of studying iconography, Armenian miniature painting and theology, since the article examines and analyzes the relationship of miniatures of the masters of the Armenian community of New Julfa (Isfahan, Iran) with the works of Armenian miniaturists of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the first quarter of the 17th century. This is especially presented in the iconography of full-page miniatures with the biblical and apocalyptic scenes in the traditions of the East and West. Thus, the miniatures of the Bible (Matenadaran, M351) illuminated by the master Ghazar Baberdatsi in the Armenian monastery of the Assumption of Theotokos at Lvov in 1616–1619 are directly affected on the development of iconographic schemes of miniatures created by the New Julfan craftsmen in the second quarter of the seventeenth century. Such influence, in particular, can be traced in the works of the master Hayrapet Jughayetsi. Also, thanks to the surviving colophons of the Lvov Bible, a number of aspects related to the attribution of the authorship of miniatures have become clear.

Введение

Расцвет культурных и экономических центров в исторической Армении и армянских общин в Европе, на Ближнем и Среднем Востоке в XVI–XVII веках привел к возрождению армянского изобразительного искусства и архитектуры. Наглядным примером этого явления служат скриптории армянских монастырей и церквей Ерзынка, Карина, Карса, Вана, Сагмосаванка, Ахпата, Татева, Гандзасара и многих других, юго-восточных земель Речи Посполитой (Львов, Станиславов, Замость, Каменец), Османской империи (Константинополь, Кесария, Себастья, Тохат) и Сефевидского Ирана (Исфахан, Тебриз, Хамадан, Шираз). Труды авторитетных ученых Сирапти Тер-Нерсисян, Арпага Мехитаряна и Клода Мутафяна служат весомым доказательством существования феномена возрождения армянского искусства Нового времени [4; 7]. Сегодня около 400 армянских рукописей, украшенных миниатюрами в скрипториях вышеупомянутых польских городов, сосредоточены в 36 различных библиотеках и музеях Европы, Ближнего Востока и США [1, с. 172–174].

Несколько лет назад в рамках проведения научно-исследовательского проекта Фонда развития восточнохристианских исследований «Четыре реки» по изучению «Новоджульфинской школы» армянской миниатюрной живописи (XVII век) была обнаружена связь между композициями мастеров Новой Джульфы (Исфахана) и произведениями армянских миниатюристов Речи Посполитой (тема была затронута нами впервые в статье, вышедшей в свет в 2011 году, затем вкратце упомянута во время научного доклада в Московском государственном университете в 2018 году) [3, р. 91–109; 1, р. 172–174].

С какого времени мы можем проследить художественную связь между армянскими скрипториями Львова и Исфахана?

С начала XVII века Шах Аббас I (1587–1629) проводил активную политику укрепления экономики Сефевидского Ирана при содействии европейских стран. Армянские купцы были связующим звеном между Востоком и Западом, и два караванных пути проходили через Константинополь и Трапезунд в Кафу (Феодосия) и в города Польши. Армянские, европейские торговцы и католические миссионеры, отправляясь из Европы в Новую Джульфу, доставляли в том числе и различные печатные книги (среди которых наиболее распространена



Ил. 1. Армянские памятники архитектуры и письменности на территории Речи Посполитой (по карте С. Mutafian, É. Van Lauwe)⁽¹⁾

была *Biblica Sacra*), украшенные гравюрами европейских мастеров, таких как Питер ван дер Борхт (Pieter van der Borch, 1545–1608), Ян Теодор де Брай (Jan Theodore de Bry, 1561–1623) и Пискатор (Piscator, 1586–1652). Священное Писание де Брая, например, содержит апокалиптические сцены, выполненные по гравюрам Альбрехта Дюрера. Эти печатные книги стали довольно популярными среди некоторых художников Новой Джульфы, с которых мастера копировали композиции или фрагменты композиций, создавая собственные версии миниатюр и гравюр на евангельские сюжеты [3, р. 99].

Это явление характерно и для армянских скрипторий юго-восточной Польши, что отчетливо проявляется в иконографии миниатюр лицевых Библий, украшенных ветхозаветными и апокалиптическими сюжетами в традициях Востока и Запада. Так, ярким примером этого могут служить лицевые миниатюры из армянской Библии

(1) Автор выражает искреннюю признательность ученому-арменоведу Клоду Мутафяну (Париж), с разрешения которого публикуется репродукция исторической карты из его книги [8, р. 87].



Ил. 2. Титульный лист (л. За). Библия 1616–1619 гг., Львов. Матенадаран – Институт древних рукописей, Ереван (M351)

(2) Иллюстрации, представленные в данной статье, публикуются с разрешения кураторов коллекций, которым автор выражает свою глубокую благодарность, а именно настоятелю Конгрегации мхитаристов Погосу Гочаняну (Вена) и директору Матенадарана – Института древних рукописей имени Месропа Маштоца (Ереван) д.и.н. Ваану Тер-Гевондян.

(Матенадаран, М351), иллюминированные мастером Лазаром Бабердаци в 1616–1619 годах, в скриптории армянского кафедрального собора Успения Пресвятой Богородицы во Львове⁽³⁾. Основным писцом рукописи являлся, как он сам себя именуется, Торос нотариус (одна из его работ находится в Вене: Псалтырь 1613 года, созданная в городе Каменец. Библиотека Конгрегации мхитаристов, W991).

Программа миниатюр, иконография, мастера, исторические аспекты

Живописная программа львовских миниатюр состоит из 12 полностраничных композиций, изображающих 24 сцены из Ветхого Завета, например Четвёртый, пятый и шестой дни Сотворения мира и Ноев ковчег, Гостеприимство Авраама; Жертвоприношение Исаака; Видение Иакова; Исход через Красное море и Моисей, получающий Скрижали Завета; Манна Небесная; Осада Иерихона и Видение Иезекиля. Затем следуют Послание Евсевия Кесарийского епископу Карпиану, десять таблиц канонов согласия, отдельные изображения четырех евангелистов с титульными листами евангельских чтений и, наконец, 14 апокалиптических миниатюр, иллюстрирующих книгу Откровение Иоанна Богослова, например, Небесный трон и Четыре всадника, Трубящий пятый Ангел и Ангел с книгой, Всадник на белом коне и Небесный Иерусалим. Представляемая рукопись имеет огромное значение для специалистов в области изучения иконографии, армянской миниатюрной живописи и богословии так как является самой ранней среди иллюстрированных Библий XVII века.

Приведем краткую биографическую справку мастера-миниатюриста. Родиной Лазара являлся город Баберд, культурный и административный центр исторической провинции Бардзр Хайк (Высокой Армении)⁽⁴⁾. Год рождения Лазара — приблизительно 1570-й. Его первые ученические годы прошли в родном ему Баберде и городе Хизан в провинции Мокк, где с 1580-го по 1590-е годы он обучался письму и искусству книжной иллюстрации под руководством выда-

(3) Время строительства храма: 1356–1363 годы.

(4) Подробно об этой исторической армянской провинции и художественной деятельности в ней см. монографию Эммы Корхмазян [2, с. 95–155].



Ил. 3. Сотворение мира и Ноев ковчег (л. 86). Библия 1616–1619 гг., Львов. Матенадаран – Институт древних рукописей, Ереван (M351)



Ил. 4. Видение Иезекиля (л. 4156). Библия 1616–1619 гг., Львов. Матенадаран – Институт древних рукописей, Ереван (M351)



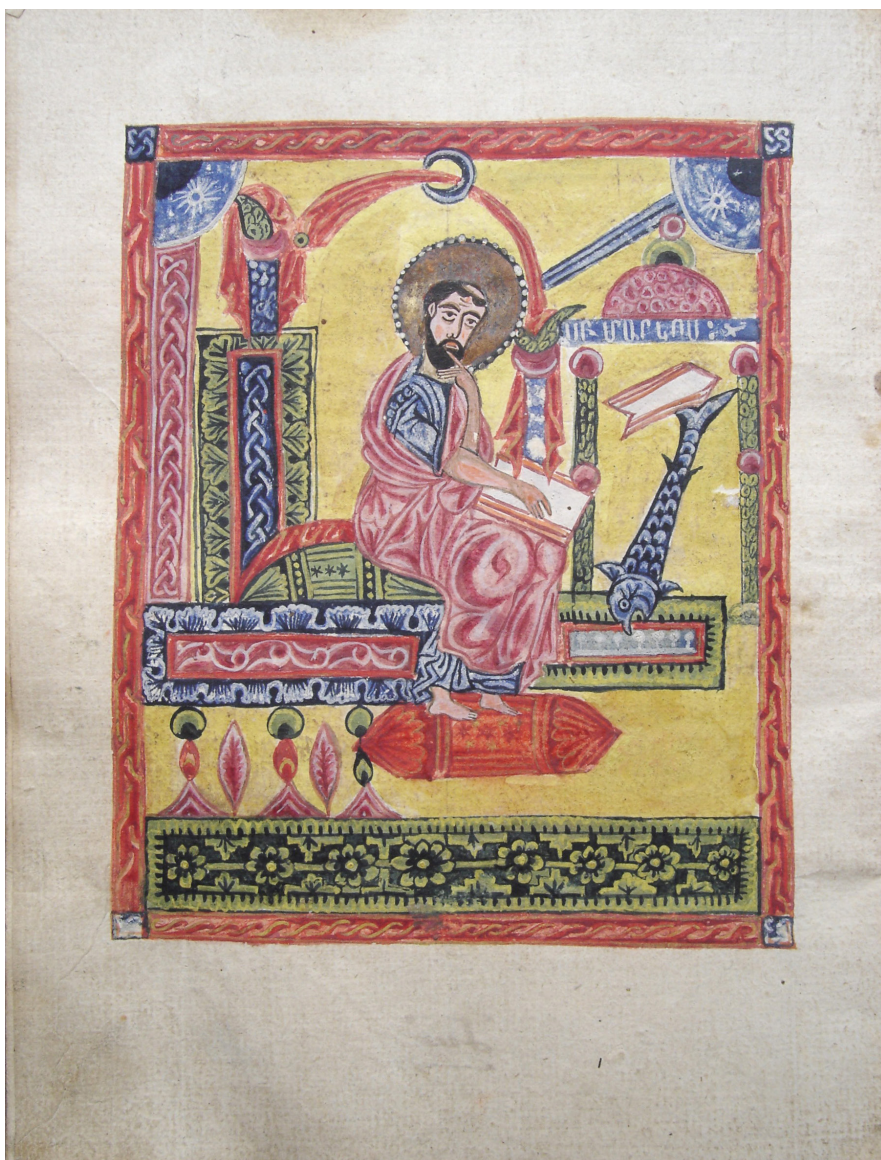
Ил. 5. Ангел с книгой (л. 556б). Библия 1616–1619 гг., Львов. Матенадаран – Институт древних рукописей, Ереван (М351)

ющихся мастеров того времени, таких как Аствацатур и Мартирос Хизанци (1546–1607?). Затем можно обнаружить следы его пребывания в Константинополе и через короткий промежуток времени в Речи Посполитой, где по завершению своего обучения в мастерской известного Хачатура Лехаци он обосновался в польской Галиции и румынской Буковине, продолжив свою творческую деятельность во Львове и Сучава уже как зрелый художник. Предположительно, в 1634 году он умирает во Львове. В общей сложности нам удалось найти и исследовать еще семь рукописей (подлинников), атрибутируемых перу и кисти Лазара Бабердаци. Сегодня они хранятся в значимых собраниях Иерусалима, Еревана, Варшавы, Берлина и Вены. Например, это интересные изображения со сдержанными и одновременно выразительными лицами четырех евангелистов из венского Евангелия 1624–1628 годов.

Если внимательно посмотреть на лицевые миниатюры Библии М351 с точки зрения техники живописи и иконографии, можно заметить два разных стиля: как традиционный армянский, так и за-



Ил. 6. Титульный лист Евангелия от Матфея (л. 13а). Четвероевангелие 1624–1628 гг., Сучава. Конгрегация мхитаристов, Вена (W283). Фотография: М.Г. Аракелян



Ил. 7. Евангелист Марк (л. 1116). Четвероевангелие 1624–1628 гг., Сучава. Конгрегация мхитаристов, Вена (W283). Фотография: М.Г. Аракелян



Ил. 8. Евангелист Марк (л. 440б). Библия 1616–1619 гг., Львов. Матенадаран – Институт древних рукописей, Ереван (M351)

падноевропейский. Поэтому, было бы некорректно считать Лазара Бабердаци автором всей изобразительной программы, как это указано в описании манускрипта во втором томе Генерального каталога армянских рукописей Матенадарана [13, т. 2 189, 203–210]. На самом же деле, как показало исследование, руке Лазара принадлежат декоративные обрамления и орнаментальные мотивы, встречающиеся во всех лицевых миниатюрах, титульных листах, заставках, а также маргиналии и инициалы. Подобная манера исполнения легко распознается в миниатюрах других рукописей мастера. Напротив, композиции библейских и апокалиптических сцен, а также образы евангелистов Матфея, Марка, Луки и Иоанна с Прохором выполнены другим, определенно не армянским миниатюристом.

Львовская Библия изобилует колофонами писца Тороса и миниатюриста Лазара, заказчиков и владельцев позднего времени. Среди строк мы обнаружили очень важную информацию, которая подтверждает нашу версию о двух художниках. Колофон Бабердаци на обороте листа 598 свидетельствует о том, что часть миниатюр по поручению Лазара были отданы на иллюминирование другому искусному художнику (его имя здесь не упоминается). Поиски привели нас к одной любопытной статье, автором которой был известный польский искусствовед первой половины XX века Тадеуш Маньковский, который пишет, что эта Библия «была украшена Лазаром вместе с польским гравером и художником по имени Ян Жярнко (Jan Ziarnko)» [5, S. 154–156; 6, S. 129]. Другой ученый, Станислава Савицка, в своих трудах предоставляет дополнительную информацию об этом львовском гравере и его произведениях, из которой мы узнали, что Ян Жярнко, он же Жан Ле Гран (Jean Le Grain), работал в Париже в первой половине XVII века и создал две отдельные серии гравюр, иллюстрирующие Апокалипсис и Библию, опубликованные Ж. Ле Клерком и В. Хальбик (J. Le Clerc, W. Halbeek) в 1610 году [9, p. 279–301; 10, p. 103–107, 142–147]. При сравнении апокалиптических сюжетов двух Библий (Ле Клерк — Хальбик и Бабердаци) становится очевидным, что манера исполнения и характер образов, в особенности портретов, включая их облачения, весьма схожи. Это явное свидетельство того, что Ян вместе с Лазаром принимал участие в создании повествовательных миниатюр для Библии М351.

В контексте понимания художественных связей между Львовом, Сучавой и Новой Джульфой, есть еще одна судьбоносная фигура, сыгравшая ключевую роль. Речь идет об архиепископе Хачатуре Кесараци (1590–1646) — талантливым богослове, проповеднике, художнике и писце, чья энергичная деятельность и праведное служение церкви напрямую связана с появлением ряда скрипторий и школы миниатюрной живописи и книгопечатания в Новой Джульфе (Исфгане). Хачатур, получив хорошее образование в армянском монастыре Святого Макария на Кипре, был направлен настоятелем в Константинополь в 1623 году, где провел важную встречу с Католикосом Армянской Апостольской церкви Мовсесом Сюнеци, который рукоположил Хачатура в епископы, назначив его прелатом Новой Джульфы. Об этом событии свидетельствует известный армянский историограф и современник Григор Даранахци [12, т. 2 183]. В том же году Хачатур Кесараци сознательно начал привлекать в скриптории монастыря Всеспасителя в Новой Джульфе многих талантливых писцов, миниатюристов, переплетчиков и архитекторов из разных регионов исторической Армении и Константинополя. Также по колофонам из разных рукописей установлено, что ряд армянских миниатюристов родом из Галиции и Подолии (Польша), в частности Ованэс Лехацци, священник Акоб и Хачатур Лехацци, посетили Новую Джульфу во второй четверти XVII века, где украсили миниатюрами несколько рукописных Библий.

По данным Нерсеса Акиняна, в 1629 году Кесараци в качестве патриаршего легата от Первопрестольного Эчмиадина был послан Католикосом Мовсесом во Львов для разрешения церковных споров, возникших между мирянами и прихожанами, приверженцами традиционной армянской Апостольской церкви и их архипастырем Николом Торосовичем (1627–1681), вопреки всем, принявшим католическую унию [11, т. 2 7–12]. Хачатур Кесараци пробыл во Львове один год, пытаясь обуздать вероотступника Никола. Мы не обладаем информацией о возможной встрече Хачатура с вышеупомянутым мастером Лазаром Бабердаци, но после того, как легат вернулся в Новую Джульфу в 1631 году, украшенная львовская Библия⁽⁵⁾ и, по-видимому,

(5) См. Ил. 2–5, 8.

некоторые другие рукописи армянских мастеров Галиции и Подолии очутились в скрипториях Новой Джульфы. Скорее всего, рукописи были лично доставлены Хачатуром Кесараци в Персию, чтобы армянские мастера могли использовать их в качестве образцов. Наше предположение основано на том факте, что львовская Библия, безусловно, послужила образцом для иллюстрирования Библий в Новой Джульфе. Самая первая такая копия бала сделана неким мастером по имени Йакоб в 1632 году (NJ180/16)⁽⁶⁾.

Заключение

Результаты исследования Львовской Библии позволяют научному миру и людям, интересующимся письменным и художественным наследием армянского народа, узнать о существовании канувшего в Лету прекрасного памятника книжного искусства начала XVII века и ознакомиться с результатами комплексного исследования.

Миниатюры из Библии кисти мастера Лазара Бабердаци и польского гравера-художника Яна Жярнко непосредственно повлияли на развитие иконографических схем миниатюр, украшенных художниками Новой Джульфы во второй четверти XVII века, которые использовались в качестве клише и в последующие десятилетия. Такое влияние в особенности прослеживается в творчестве новоджульфинских мастеров-миниатюристов Агапира, Айрапета Джугаеци и его учеников Цатура, Агамала, Галуста, Йовсэпа. Но это тема уже для другой научно-исследовательской статьи, требующая отдельного освещения.

Список литературы:

- 1 Аракелян М.Г. Львовская лицевая Библия Лазара Бабердаци 1616–1619 годов в контексте армянской миниатюрной живописи Речи Посполитой и Новой Джульфы // Актуальные проблемы теории и истории искусства – 2018: Тезисы докладов VIII Международной научной конференции / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2018. С. 172–174. https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf
- 2 Корхмазян Э. Миниатюра Высокой Армении (Бардэр Хайка) XI–XIV вв. / Подг. к изданию Маргарита Дарбинян-Меликян и Стелла Варданян. Ереван: Институт древних рукописей им. Маштоца «Матенадаран», 2015. 290 с.
- 3 Ařak'elyan M. Sixteenth and Seventeenth Century Armenian Illuminated Manuscripts from Galicia, Podillia and Bukovyna / Armenian-Ukrainian Historical Context: Papers of the International Conference Held in Lviv, 28–31 May 2008 / Ed. by Kevork Bardakjian, Frank Sysyn and Andrii Yasinovskiy. Lviv: Ukrainian Catholic University & Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta, 2011. P. 91–109. Figs. 1–27.
- 4 Der Nersessian S., Mekhitarian A. Armenian Miniatures from Isfahan. Preface and Introduction by H.H. Catholicos Karekin II, Brussels – Antilias (Lebanon): Les Editeurs d'Art Associés & Armenian Catholicosate of Cilicia, 1986. 219 p., 124 figs.
- 5 Mańkowski T. Sztuka Ormian lwowskich / Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1934–1935. T. 6. S. 61–163.
- 6 Mańkowski T. Die Baukunst der armenischen Kolonien // *Handes Amsorya*. 1934. Nr. 3–4. S. 129.
- 7 Mutafian C. La Saga des Arméniens de l'Ararat aux Carpates. Paris: Les Belles Lettres, 2018. 447 p.
- 8 Mutafian C., Van Lauwe É. Atlas historique de l'Arménie. Proche-Orient et Sud-Caucase du VIII^e siècle av. J.-C. au XXI^e siècle. Préface de Alain Ducellier. Paris: Autrement, 2001. 143 p.
- 9 Sawicka S. Jan Ziarnko, a Polish Painter-Etcher of the First Quarter of the 17th Century / *Print Collector's Quarterly*. Vol. 23, no. 4. London: J.M. Dent & Sons, 1936. P. 279–301. Figs. 1–10.
- 10 Sawicka St.M. Jan Ziarnko, peintre-graveur polonaise et son activité à Paris au premier quart du XVII^e siècle / *La France at la Pologne dans leurs relations artistiques*. Vol. 1, Nos. 2–3. Paris: *Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris*. 1938. P. 103–257. Figs. 1–62.
- 11 Ալիխեան Ն. Մովսես Գ. Տաթևացի Կարթղիկոս. Կեանքն եւ գործունեութիւնը: Մահուան 300 ամեայ տարեդարձին առթիւ. // *Հանդես ամսօրեայ*: 1934. Թիւ 1–2. Էջ 4–27.
- 12 Գրիգոր Դարանաղցի, Ժամանակագրութիւն Գրիգոր Վարդապետի Կամախեցոյ կամ Դարանաղցոյ / Առաջաբ., հրատ.՝ Մեսրոպ Վարդապետ Նշանեան: Երուսաղէմ՝ տպ. Առաքելական աթոռոյ Ա. Յակոբեանց, 1915. Ե-ԳԳ, 668 էջ.
- 13 Եգանյան Օ., Չեյթունյան Ա., Արթուրյան Փ., Զեօղկերեան Ա. Մայր Յուցակ Հայերն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի: Հատ. Բ. / Խմբագրութեամբ՝ Ա. Մնացականեանի, Օ. Եգանյանի, Ա. Չեյթունեանի: Երեւան՝ «Նաիրի» հրատարակչութիւն, 2004. 832 էջ.

(6) Рукопись хранится под указанным шифром в собрании библиотеки монастыря Всеспителя в Новой Джульфе.

References:

- 1 *Arakelyan M.G.* L'vovskaja licevaja Biblija Lazara Baberdaci 1616–1619 godov v kontekste armjanskoj miniatjurnoj živopisi Reči Pospolitoj i Novoj Džul'fy [The Lvov Bible of Ghazar Baberdatsi of 1616–1619 in the Context of Armenian Miniature Painting of Polish-Lithuanian Commonwealth and New Julfa (Persia)]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* – 2018: *Tezisy dokladov VIII Meždunarodnoj naučnoj konferencii* [Actual Problems of Theory and History of Art – 2018: Abstracts of communications of the 8th International Conference]. Eds. S.V. Maltseva, E. Iu. Stanyukovich-Denisova, A.V. Zakharova. St. Petersburg: NP-Print, 2018. P. 172–174. https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf (In Russian)
- 2 *Korkhmazyan Ė.* Miniatura Vysokoj Armenii (Bardzr Hajka) XI–XIV vv. [Miniature of Upper Armenia (Bardzr Hayk) of the 11th–14th Centuries]. Eds. Margarita Darbinyan-Melikyan, Stella Vardanyan. Yerevan: Matenadaran Institute of Ancien Manuscripts Named After Mashtots, 2015. 290 p. (In Russian and Armenian)
- 3 *Araĳ'elyan M.* Sixteenth and Seventeenth Century Armenian Illuminated Manuscripts from Galicia, Podillia and Bukovyna / Armenian-Ukrainian Historical Context: Papers of the International Conference Held in Lviv, 28–31 May 2008 / Ed. by Kevork Bardakĳian, Frank Sysyn and Andrii Yasinovskiy. Lviv: Ukrainian Catholic University & Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta, 2011. P. 91–109. Figs. 1–27.
- 4 *Der Nersessian S., Mekhitarian A.* Armenian Miniatures from Isfahan. Preface and Introduction by H.H. Catholicos Karekin II, Brussels – Antillas (Lebanon): Les Editeurs d'Art Associés & Armenian Catholicosate of Cilicia, 1986. 219 p., 124 figs.
- 5 *Mańkowski T.* Sztuka Ormian lwowskich / Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1934–1935. T. 6. S. 61–163.
- 6 *Mańkowski T.* Die Baukunst der armenischen Kolonien // *Handes Amsorya*. 1934. Nr. 3–4. S. 129.
- 7 *Mutafian C.* La Saga des Arméniens de l'Ararat aux Carpates. Paris: Les Belles Lettres, 2018. 447 p.
- 8 *Mutafian C., Van Lauwe, Ė.* Atlas historique de l'Arménie. Proche-Orient et Sud-Caucase du VIII^e siècle av. J.-C. au XXI^e siècle. Préface de Alain Ducellier. Paris: Autrement, 2001. 143 p.
- 9 *Sawicka S.* Jan Ziarnko, a Polish Painter-Etcher of the First Quarter of the 17th Century / Print Collector's Quarterly. Vol. 23, no. 4. London: J.M. Dent & Sons, 1936. P. 279–301. Figs. 1–10.
- 10 *Sawicka St.M.* Jan Ziarnko, peintre-graveur polonaise et son activité à Paris au premier quart du XVII^e siècle / La France at la Pologne dans leurs relations artistiques. Vol. 1, Nos. 2–3. Paris: Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris. 1938. P. 103–257. Figs. 1–62.
- 11 *Akinean N.* Movsēs G. Tat' ewac' i Kat olikos: keank' n ew gorcunēut' iwne. Mahuan 300 ameyay taredarĳin arĳ' iw [The Catholicos Moses III of Armenia. On the 300th Anniversary of His Death]. *Handes Amsorya*. 1934. Nos. 1–2. P. 4–27. (In Armenian)
- 12 *Daranalc' i G.* Žamanakagrowth' iwn Grigor Vardapeti Kamaxec' woy kam Daranalc' woy [Chronicle of Grigor Vardapet Kamaxec' i or Daranalc' i]. Introduction, ed. Mesrop vardapet Nshanean. Jerusalem: Printing House of the Apostolic See of St. James, 1915. 5–53, 668 p. (In Armenian)
- 13 *Eganian O., Zēyt'unian A., Ant' abian P., Keōškerian A.* Mayr C' uc' ak Hayerēn jeřagrac' Maštoc' i anowan Matenadaranani [General Catalogue of Armenian Manuscripts of the Mashtots Matenadaran]. Vol. 2. Eds. A. Mnatsakanian, O. Eganian, A. Zēyt'unian. Yerevan: "Nairi" Publishing House, 2004. 832 p. (In Armenian)

УДК 7.045
ББК 71.1

Лескинен Мария Войттовна

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел восточного славянства, Институт славяноведения Российской академии наук, 119334, Россия, Москва, Ленинский проспект, 32а
ORCID ID: 0000-0002-7638-507X
ResearcherID: C-1075-2018
Scopus ID: 57213197708
marles70@mail.ru

Ключевые слова: М.О. Микешин, Россия-матушка, национальные репрезентации, феминные аллегории наций, визуализация этничности, Александр Невский

Лескинен Мария Войттовна

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-268-303

Для цит.: Лескинен М.В. Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки // Художественная культура. 2023. № 2. С. 268–303. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-268-303>.

For cit.: Leskinen M.V. Among Bogatyrs and Maidens: Visual Images of the Mother Russia in Mikhail O. Mikeshin's Work. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 268–303. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-268-303>. (In Russian)

Leskinen Maria V.

D. Sc. (in History), Leading Researcher, Department of Eastern Slavs, Institute of Slavic Studies Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Av., Moscow, 119334, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7638-507X
ResearcherID: C-1075-2018
Scopus ID: 57213197708
marles70@mail.ru

Keywords: Mikhail Mikeshin, Mother Russia, national representations, feminine allegories of nation, visualization of ethnicity, Alexander Nevsky

Leskinen Maria V.

Among Bogatyrs and Maidens: Visual Images of the Mother Russia in Mikhail O. Mikeshin's Work

Аннотация. В статье анализируется ряд визуальных персонификаций России в творчестве М.О. Микешина (1835–1896). В историографии, посвященной художнику, их подробное рассмотрение в контексте исследования национальных феминных репрезентаций ранее не предпринималось. Осуществлена попытка интерпретации двух ключевых антропоморфных аллегорий (Девы-России и Богатыря) на малоизвестной картине Микешина, посвященной коронации Александра III (1883). Реконструирована эволюция образа Девы-России в микешинской скульптуре и графике 1860–1890-х годов, повлиявшего на визуальные персонификации России (в облике Девы-Воительницы) в русской культуре второй половины XIX — начала XX века. Осуществлена идентификация образа Богатыря на коронационной картине 1883 года. На основании его сопоставления с изученными в современной историографии иконографическими типами благоверного князя Александра Невского в XIX веке обосновывается предположение о том, что богатырь на картине — образ небесного покровителя почившего императора Александра II и венчающегося на царство Александра III — Александра Невского.

Abstract. The article considers a number of visual personifications of Russia in works by Mikhail O. Mikeshin (1835–1896). Their detailed interpretation in the context of the study of feminine national allegories in historiography has not been undertaken before. The author has offered an explanation of two key anthropomorphic allegories (the Maiden Russia and the Bogatyr / Vityaz) in a little-known painting by Mikeshin, *The Coronation of Alexander III* (1883). The article reconstructs the evolution of the image of the Maiden Russia in Mikeshin's sculpture and graphics of the 1860s-1890s, which influenced the stereotypes of visual personifications of Russia (in the image of the Woman Warrior) in Russian culture of the second half of the 19th — early 20th centuries. The identification of the image of the Bogatyr on the coronation painting has been carried out. Based on its comparison with the iconographic types of the Noble Prince Alexander Nevsky in the 19th century (which have been subject of research in modern historiography), the author substantiates the assumption that the Bogatyr in Mikeshin's painting is the image of Saint Alexander Nevsky, the heaven patron of the dead Emperor Alexander II and the crowning Emperor Alexander III.

Введение

Истории и трансформации образов России-матушки / Родины-матери в русской культуре посвящен ряд работ [41; 26; 27; 28; 40]. Развивая и уточняя суждения О.В. Рябова о трактовке этих образов и их эволюции в русской культуре XIX — начале XX века, мы привлекаем для анализа более широкий комплекс источников. Один из аспектов еще не завершеного исследования — динамика образа России-матушки в творчестве Михаила Осиповича Микешина (1835–1896), которое было разножанровым, однако многие произведения остались нереализованными и сохранились лишь в эскизах и моделях [14, с. 428–429; 29, с. 6–11]. Получив известность благодаря воздвигнутому в 1862 году монументу «Тысячелетие России» (см.: 8, с. 301–309; 5; 33), Микешин, однако, был удостоен звания академика не за живопись или скульптуру, а «за удачные сочинения» [цит. по: 34, с. 82], причем на склоне лет, в 1889 году. Одна из причин в том, что создававшиеся им проекты памятников, аллегорические и исторические образы зачастую воплощали «в материале» другие ваятели.

Важное место среди микешинских аллегорий занимает визуальный образ России-матушки — первым его воплощением стала именно женская скульптура в группе «Православие» памятника «Тысячелетие России» (1862). Художник возвращался к этой теме на протяжении всей жизни — исследователи, изучавшие процесс формирования феминных аллегорий России, отдавали дань заслугам Микешина, анализируя как образ России 1862 года, так и соответствующие журнальные рисунки [27, с. 35]. Нам удалось существенно расширить список принадлежавших художнику изображений на эту тему, к тому же в предложенном нами аспекте микешинские работы раньше не рассматривались.

В числе феминных персонификаций России, сделанных художником после 1862 года, обнаружился, в частности, эскиз (1883, акварель), посвященный коронации Александра III. Интерпретировать содержащиеся здесь многочисленные аллегории — кроме центральной фигуры России-матушки — казалось сначала невозможным. Однако, проанализировав ряд рисунков и эскизов Микешина, мы смогли выявить два повторяющихся и, по сути, главных в его творчестве образа, позволяющие полнее представить

скульптурные и графические воплощения России и уточнить некоторые аспекты ее визуального образа в русском искусстве второй половины XIX века.

Державная Россия: вариация первого образа

В 1860–1870-х годах Морское ведомство привлекло ряд известных русских скульпторов к созданию украшений для российских кораблей [12; 36, с. 77–81]. Среди них был и М.О. Микешин — одним из его ранних изображений России можно, вероятно, считать проект (гипсовая модель, 1869–1870) носового украшения императорской яхты «Держава» (1871–1898) [25, с. 125–126; 12, с. 30; 34, с. 81–82; 35, с. 83–86]. Точно известно, что авторство принадлежит Микешину; однако по поводу исполнителя модели информация недостоверна — возможно, ее изготовил А.М. Опекушин [36, с. 104–105]. «Образ России решен Микешинным в виде стройной женщины в национальной русской одежде с кокошником, расшитым речным жемчугом на голове, в латах и с цепью с орденом Андрея Первозванного на груди. Пояс на талии Державы выполнен в виде трехчастной иконы, с поясным изображением Иисуса Христа в центре и апостолов Петра и Павла по бокам. <...> Длинные косы, перевязанные лентами, вторят складкам эффектно развевающихся одежд, как бы наполненных ветром. В левой руке женщина легко и свободно удерживает скипетр с изображением двуглавого орла...» [36, с. 101]. Модель, однако, не была реализована, носовым украшением «Державы» стал выполненный Микешинным по высочайшему повелению в 1870 году двуглавый орел [36, с. 101].

Иконы, вероятно, не являются частью поясного украшения — они представляют собой элемент так называемого зеркала — разновидности средневековой русской амуниции, надевавшейся поверх кольчужного или пластинчатого доспеха. Широкие пышные рукава рубахи позволяют предположить, что под доспехами — рубаха и сарафан. Белая, часто с вышивкой, рубаха с широкими сборчатыми рукавами считалась, наряду с сарафаном, типичным элементом женского северновеликорусского костюма [23, с. 7–8] — такая же рубаха на микешинской России в памятнике «Тысячелетие России». Очень важен головной убор: это повязка с жемчужными рясами, характерна для девушек. Несмотря на то что кос у России две (одну косу заплетали



Ил. 1. Микешин М.О. Модель носового украшения императорской колесной яхты «Держава». 1867–1869. Гипс, крашенный под слоновую кость. Высота 120 см. Центральный Военно-морской музей Министерства обороны РФ, Санкт-Петербург (05 С-22). Фотография. Источник: [18]

девушки, а две — замужние женщины), они не убраны вокруг головы и не скрыты, как традиционно принято, головным убором — это, очевидно, свидетельствует о девичьем статусе. Как рубаха, так и головной убор — элементы наряда России со скульптуры «Тысячелетие России». Правда, у России 1862 года нет рясен, зато со спины хорошо виден сарафан. В отличие от фигуры на монументе, «Держава» лишена плаща — зато развевается ее очень длинный убрus. Главными атрибутами державной России являются три императорские регалии: держава, скипетр и орден Андрея Первозванного на цепи.

Образы — персонификации России, созданные Микешиним в 1880-х годах, сходны с двумя его скульптурными фигурами 1860-х годов. О.В. Рябов первым [28, с. 14] отметил аллегория России на рисунке Микешина «Плачущая Россия» (1894), посвященном памяти почившего Александра III и опубликованном в журнале «Нива» двумя годами позже [23, с. 205]. Его сюжет повторяет предстояние России перед ангелом из группы «Православие». На рисунке Россия

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки



Ил. 2. Микешин М.О. Плачущая Россия. 1894. Литография. Фрагмент. Источник: [22, с. 205]

стоит перед ангелом на коленях, опираясь левой рукой на круглый щит с державным орлом, закрывающий нижнюю часть фигуры. Той же рукой она удерживает за огниво меч, а правой утирает платком слезы. Однако ее одежда — также «в национальном русском» стиле — совершенно иная, нежели в скульптурных образах. Из деталей наряда отчетливо выписаны небольшой кокошник (или повязка?) с поднизью и ряснами, надетый поверх белого убруса, пышные рукава белой рубахи, крест на груди поверх сарафана и отдельные части воротника-ожерелья. Все эти элементы — обобщенные приметы великорусского женского крестьянского костюма. Важнейшими атрибутами державной России являются меч и круглый щит с государственным гербом.

Россия-воительница

На страницах периодики начиная с 1870-х годов нередко появлялись торжественные, пафосные образы России в виде Девы-воительницы. Одно из подобных изображений работы Микешина помещено в его иллюстрированном журнале «Пчела» (Микешин был его издателем-редактором с 1876 по 1878 год). В приложении к двум выпускам 1877 года опубликованы две гравюры с его рисунков, персонажи которых — «русский витязь-богатырь» и «Дева Россия» — использовались художником и в более поздних аллегорических рисунках и эскизах, в том числе в упомянутом эскизе картины 1883 года, о которой речь пойдет позже. Эти литографии Микешина — первые из своего рода серии, объединенной центральным образом державной России. Одна появилась в приложении к новогоднему номеру журнала под названием «На Новый год. Россия у порога Балкан» с подписью «Разумейте, языцы!» [17], а вторая — уже во время русско-турецкой войны, с эпиграфом из Евангелия от Иоанна на церковнославянском, с подписью «Благослови, Господи, меч сей!» [18].

На первом рисунке Россия «на пороге Балкан» изображена возвышающейся на вершине горного хребта, на фоне грозового неба, за ее спиной занимается заря. Россия предстает в девичьем облике, но на голове не повязка и не кокошник, а упрощенный царский венеч-шапка с небольшой меховой опушкой и с маленьким крестом сверху, без яблока. Она в рубаше с пышными рукавами (как и на скульптурах «Православие» и «Держава», они обнажают нижнюю часть рук), а также, видимо, в сарафане, поверх которого — доспех, но не пластинчатый, а кольчужный. Подбой короткого плаща и платье украшены гербовыми двуглавыми орлами, так что это не императорская мантия — ведь плащ короткий и без характерной для мантии горностаевой опушки или подбоя; однако ее функцию поддерживают «державные» приметы в виде орлов. На груди не орден Андрея Первозванного, а большой наперсный восьмиконечный крест, а пояс-зерцало также состоит из трехчастной иконы. На правой руке России — «живой» двуглавый коронованный гербовый орел, исторгающий молнии. Левая рука держит острием вверх обнаженный двуручный меч, но не в наступательном жесте, а в оборонительном положении. С горы, на вершине которой стоит Россия, она легким движением ноги сбивает



Ил. 3. Микешин М.О. Разумейте, языцы! 1877. Литография. Источник: [16]

врагов-турок, падающих в пропасть. Подпись — слова из книги Пророка Исайи: «С нами Бог! Разумейте, языцы, и покаряйтесь, услышите даже до последних земли» [Ис. 8: 9]. Рисунок иллюстрирует призыв христианской державе к покорению «язычников» (мусульман) — в тот исторический период Россия выступала не как прямой участник войны, а как активный сторонник славянских православных народов, православное государство, принуждающее Порту к миру.

Через несколько лет в иллюстрированном журнале «Собрание картин» (выходившем в свет лишь в течение 1880 года) были опубликованы репродукции (литографии) с четырех рисунков Микешина из серии «19 февраля 1861 года», которые он посвятил 25-летию царствования Александра II [30]. Все четыре — аллегии

наиболее значимых исторических деяний государя: «Освобождение крестьян», «Гласное судопроизводство», «Освобожденная Болгария», «Общественная повинность». Россия представлена на них в образе одной и той же Девы, но с различными атрибутами. Ее внешний облик, в том числе лицо и одежда, почти идентичны рисунку 1877 года в «Пчеле». На первой литографии она без меча; правая рука, на которой лента с надписью «Освобождение крестьян 19 февраля...», во властном жесте выражает повеление об освобождении «благодарному народу». С двух сторон Россию благословляют ангелы. Одета она так же, как на рисунке 1877 года, но без воинских доспехов, на ее голове царский венец с более ярко выраженным яблоком державы и завершающим ее крестом. На ней простой плащ и, в отличие от предыдущего изображения, небольшой обычный наперсный крест и такой же, как ранее, «пояс с иконами» или зеркало. Важен задний план картины: за спиной России — бюст императора, за ним — огромная хоругвь с изображением святого небесного покровителя государя, благоверного Александра Невского с нимбом. Он представлен в обобщенно-иконном образе, типичном для иконографии допетровского времени: в кольчуге-байдане и в плаще-хламиде, держащим в правой руке крест [7]. Облик святого князя (лик) узнаваем и характерен для иконографии как державного, так и воинского образа святого, сформировавшегося к XIX веку [19, с. 129–200], — к нему мы вернемся позже. Голова его непокрыта, перевязь и сам меч (в ножнах) не видны. Верх хоругви увенчан крестом под полумесяцем, справа и слева от нее — знамена с навершиями в виде гербовых символов (двуглавым коронованным орлом и Георгием Победоносцем).

Лицо России, голова императора со скульптурного бюста и лик Александра выстроены по вертикали, друг за другом, задавая своеобразную смысловую и символическую иерархию: святой благословляет крестом императора на освобождение крестьянства, увековеченный в изваянии государь возвышается над Россией как ее правитель, инициировавший историческое деяние.

На рисунке, изображающем реформирование судебной системы, две феминные аллегории — России и Правосудия (Фемиды) — также парят в облаках. Россия одета несколько иначе, чем в предыдущих случаях: под кольчугой нет рубахи с пышными рукавами, а имеется рубашка другого типа, характерная для старинного женского царского



Ил. 4. Микешин М.О.
1. Освобождение
крестьян. 1880.
Литография. Фрагмент.
Источник: [30, № 1]

одеяния, с длинными рукавами, плотно облегающими руки до запястий. На ней такие же, как и ранее, простой крест и «пояс», украшенный иконами; на плечах не плащ, а одна из царских регалий — мантия, подбитая горностаем. На голове — все тот же небольшой царский венец с крестом. Она трубит в фанфару, которую держит в правой руке; на фанфаре — вымпел со словами «Гласное правосудие». По форме этот духовой инструмент — труба, с которой традиционно изображали на иконах ангелов и архангелов.левой рукой Россия снимает повязку с глаз Правосудия в образе одетой в античную тогу сидящей женщины, в правой руке которой весы, а в левой — обнаженный двуручный щербатый меч, опираемый на плечо.



Илл. 5. Микешин М.О. 2. Гласное судопроизводство. 1880. Литография. Источник: [30, № 2]



Илл. 6. Микешин М.О. 3. Общественная повинность. 1880. Литография. Источник: [30, № 3]

На аллегории, прославляющей введение всеобщей воинской повинности в Российской империи, Россия держит в левой руке рожок (использовавшийся для подачи военных сигналов), опираясь при этом на круглый щит со знаком воинской награды — крестом Святого Георгия и с надписью по кромке: «Общественная повинность». Она не в кольчуге, а в царской мантии поверх одежды, на голове — шлем-иерихонка, однако на груди, помимо креста на короткой цепи, еще и наперсный крест. В правой вытянутой руке — двуручный меч, обвитый оливковыми ветвями с плодами (символ славы и власти). Под мечом, уравнивающим всех, выстроились по линейке юноши (призывники) в различных одеждах, по которым должно быть понятно, что они представляют четыре сословия — дворянство, духовенство, купечество (мещанство) и крестьянство, уравненные повелением России в исполнении воинской службы.

Как на первой, так и на второй аллегориях, посвященных реформам Александра II, у России нет ни государственных атрибутов, ни меча. На третьей в руке ее меч, а на четвертой — в честь освобождения Болгарии от османского ига — присутствуют все символы. Здесь Россия предстает в величественном державном и одновременно воинском облике. Она в тех же одеяниях, что и на рисунке 1877 года, также в кольчуге; но на голове шлем-иерихонка. Плащ здесь не княжеская хламида, а одна из императорских регалий — мантия. В правой руке, держащей венок из оливковых ветвей с плодами (символ мира), — обнаженный двуручный меч, который лежит на плече.левой рукой Россия опирается на большой круглый щит, по кромке которого — надпись «Слава Царю-Освободителю», а в центре — императорский вензель Александра Николаевича. Коленопреклоненная женщина в условно болгарской одежде с почтением целует край мантии России, а маленький кудрявый ребенок (вероятно, олицетворение автономного царства / княжества Болгарии), закутавшись в нее, уверенно держит в ручке маленький щит с гербом — вздыбленным коронованным львом. На левом плече России сидит «живой» двуглавый коронованный орел с герба Российской империи.

В сущности, тот же образ Девы мы видим на аллегории «Торжествующая Россия» на обложке журнала «Нива» (1896) [22], посвященного венчанию на царство Николая II. На рисунке, автор которого не указан, но выполненном именно М.О. Микешиним [28, с. 14], изобра-



Ил. 7. Микешин М.О. 4. Освобожденная Болгария. 1880. Литография. Фрагмент. Источник: [30, № 4]

жена «узнаваемая» микешинская Россия. Она в том же облике Девы с двумя косами и в том же облачении, что и ранее, но на голове не появлявшийся ранее в персонификациях России золотой лавровый венок (символ славы и победы), левой рукой она опирается на меч. В журнале есть объяснение аллегии (без упоминания имени художника): «Спокойная внутри и сильная своим спокойствием, высоко стоящая в сонме европейских держав, осеняемая императорским гербом, опираясь на освященный церковью государственный меч — атрибут защитника церкви и отечества и эмблему царского правосудия — величаво, с сознанием своей мощи, стоит Россия у подножия священного царского престола» [31]. В дальнейшем описании акцент сделан на императорских регалиях, задействованных в акте корона-

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки



Ил. 8. Микешин М.О. Торжествующая Россия. 1896. Литография. Обложка. Источник: [22]

ции, и их символическом значении. Важна трактовка символики государственного меча — одного из главных атрибутов, сопутствующих ипостасям как державной, так и воинственной России: меч освящен церковью и являет собой «атрибут защитника церкви и отечества и эмблему царского правосудия» [31]. Такая интерпретация важна, поскольку объясняет постоянное присутствие меча и в мирных персонификациях России-матушки [13, с. 120–128].

В рассмотренных изображениях России-девы актуализируются как державная, так и воинская ипостаси России. Художник использовал набор символических царских регалий и элементы «богатырской» экипировки из сложившегося к тому времени характерного набора доспехов и оружия, соотносимых со средневековым русским воин-

ским (в первую очередь княжеским) обликом. Однако своеобразной «кульминацией» развития этого образа Микешина можно считать аналогичную персонификацию России на датированной 1883 годом картине (вероятно, эскизе для какого-либо коронационного мероприятия⁽¹⁾), посвященной коронации Александра III [17].

Парад аллегорий на картине 1883 года

До 2005 года эта акварель (50 × 71 см) находилась в частном собрании русско-американского артиста балета Ф.М. Козлова (1881–1956); нынешнее ее местонахождение неизвестно, изображение появилось в интернете со ссылкой на виртуальную коллекцию Музея Гетти, под весьма условным названием «Аллегорическая картина к коронации Александра III» [18]. В отличие от других аллегорических изображений, столь популярных в периоды коронационных и иных торжеств в Российской империи, интерпретация данной работы не столь очевидна, как может показаться на первый взгляд.

В центре полотна — два аллегорических персонажа: Дева Россия и Богатырь-всадник. Они парят в облаках над Московским Кремлем. Богатырь держит в правой руке крест, в левой — стяг хоругви. На хоругви — так называемый Средний государственный герб Российской империи. Россия точно в таком же одеянии, как на предыдущих изображениях (в цветном варианте видно, что оно золотое с эмблемами коронованных двуглавых орлов), и в зеркальном доспехе поверх кольчужного, но не в шлеме, а в царском венце (шапке), как на рисунке 1877 года. Однако теперь на ней не женская рубаха с пышными рукавами, а та, что была на аллегориях 1880 года, — с рукавами, закрывающими руки. На левом плече Девы так же восседает «живой» коронованный двуглавый орел, которого она придерживает левой рукой. Правой приподнимает длинную полу своей подбитой горностаем мантии, на которой лежат венцы Российской империи — числом десять: первые пять — венчальные уборы (венцы, «царские шапки») правителей допетровской Руси, остальные — императорские



Ил. 9. Микешин М.О. Коронация Александра III. 1883. Акварель. 50 × 70 см. Частное собрание. Источник: [17]

короны. Все изображенные венцы — сохранившаяся до середины XIX столетия так называемая «коронационная утварь» из кремлевской сокровищницы. Летящий в небесах ангел несет главный венчальный коронационный убор для Александра III — Большую императорскую корону. Внизу, под облаками, нового государя приветствуют представители разных народов империи. Слева — европейские: жители прибалтийских губерний (либо финны Финляндии), а также восточные славяне (великорусы, малорусы, казаки). Справа — азиатские народы Средней Азии, Сибири.

При интерпретации картины наибольшую трудность вызывает образ богатыря с нимбом, облаченного в доспехи и сидящего верхом на коне, с крестом в правой руке и с хоругвью в левой. Для его истолкования мы обратились к более ранним (довольно многочисленным) образам того же персонажа у Микешина.

(1) К сожалению, пока не удалось установить обстоятельства создания данного полотна Микешина.



Ил. 10. Микешин М.О.
Коронация Александра III.
1883. Акварель. 50 x 70 см.
Частное собрание.
Фрагмент. Источник: [17]

Интерпретация образа богатыря: возможные объяснения

Одно из ранних микешинских изображений этого русского витязя появляется также на страницах приложения к журналу «Пчела» 1877 года, в разгар русско-турецкой войны. Оно не первое в творчестве Микешина, который, вероятно, обращался к образу былинного богатыря, работая над иллюстрациями к фольклорным сюжетам. Но именно в этом рисунке витязь получил характерные черты, сохранявшиеся в дальнейших произведениях художника. В заглавии рисунка — слова из Евангелия от Иоанна: «И ины овцы имам, яже не суть от двора сего: и тыя ми подобает привести, и глас мой услышат: и будет едино стадо и един пастырь» [Ин. 10: 16]. Подпись к рисунку: «Благослови, Господи, меч сей!» На нем представлен богатырь в средневековых русских доспехах верхом на белом коне. Он возглавляет идущие за ним войска и изображен во мраке, на фоне грозового неба с блистающими молниями. Богатырь облачен в кольчугу, поверх которой — так называемое зеркало с изображением государственного двуглавого орла. В левой руке он сжимает древко воинского знамени (штандарта?) с надписью по кайме «Победы благоверному нашему Императору Александру Николаевичу даруя», которое упирает в землю; навершие древка украшено прорезным двуглавым орлом, между головами которого — православный восьмиконечный крест. К седлу приторочен щит с православным, также восьмиконечным, крестом над полумесяцем в центре; по полю щита — слова из Евангелия, вынесенные в эпиграф к рисунку. Выражение лица юного богатыря — скорбное, страдающее, его очи возведены горé. Его лицо — иконописный лик, но не воина или князя, ведущего в бой, а, скорее, молодого монаха. Он как бы обращается к Небесам, и меч в его правой руке — жест, сопровождающий этот призыв к Богу о благословении меча, вынесенный в подпись к рисунку.

Возникает вопрос: является ли этот витязь-богатырь на белом коне «вторым» олицетворением России?

Данный типаж получил продолжение в творчестве Микешина: по его рисунку несколькими годами позже была выполнена скульптура «В память освобождения славян» (скульпторы — А.Л. Обер, Е.А. Лансере, архитектурная часть — Д.Н. Чичагов, пьедестал — А. Захаров), изготовленная на фабрике серебряных изделий П.А. Овчинникова



Ил. 11. Микешин М.О.
Благослови, Господи, меч сей!
1877. Литография. Источник: [15]

и представленная в 1882 году на Всероссийской промышленной выставке в Москве [4, с. 65]. Центральная фигура композиции — витязь — является вариацией микешинского рисунка 1877 года. Полностью совпадают поза, детали облачения, символические атрибуты и даже облик коня (только конь бьет другим копытом).

По замечанию исследователя, юный витязь здесь «поразительно похож» на Александра II [39, с. 375]. По сравнению с рисунком 1877 года Микешин действительно наделил богатыря характерными усами и бакенбардами именно в соответствии с внешностью государя. Несколько изменено положение меча в деснице воина, к тому же древко стяга не упирается в землю, а щит не приторочен к седлу.



Ил. 12. В память освобождения славян. 1882.
Литография с рисунка.
Рис. М.О. Микешина,
скульп. А.Л. Обера
и Е.А. Лансере, архитект.
часть Д.Н. Чичагова, пьед.
А. Захарова. Фабрика
П.А. Овчинникова.
Источник: [4, с. 65]

Именно этот микешинский образ богатыря на белом коне был скопирован неизвестным художником на плакате времен Первой мировой войны в лубке «Священная война», сопровождавшемся стихотворением «Могучая Русь» (1914). Изменены незначительные детали композиции, надпись на щите гласит «С нами Бог», наверху знамени другое — как и лицо воина, который наделен густой бородой и мужественным, а не молитвенным выражением лица. По кайме знамени идет та же надпись, что у Микешина, но с именем другого государя: «Победы благоверному нашему Императору Николаю Александровичу даруя».

Кого же символизирует этот витязь? На коронационной аллегории 1883 года вокруг его головы нимб — значит, это святой покров тель



Ил. 13. Священная война. Могучая Русь. 1914–1915. Лубок. Хромолитография. 41 × 56,5 см. Изд. литографии М.А. Стрельцова. Фрагмент. ГИМ, Москва

либо Романовых, либо России, либо императора. Он в доспехах и шлеме, однако безоружен. При этом он держит крест и хоругвь, что актуализирует именно церковно-религиозные черты святого воина. Как известно, святым покровителем Российской империи, Санкт-Петербурга и императоров российских Петр Великий «избрал» Александра Невского [38, с. 130–147; 19, с. 129–140]. У трех русских государей — трех Александров — небесным покровителем по имени был святой благоверный Александр Невский; именно он, напомним, изображен на хоругви в рисунке «Освобождение крестьян». Однако там его образ, несмотря на воинское облачение, акцентировал все же не воинский иконографический тип, сложившийся в русском светском искусстве к 1870-м годам, а тип державный, то есть «императорский»,

актуализирующий светскую, княжескую ипостась Александра, а не его прославление в лике святых [19, с. 210–229].

Подсказкой могла бы стать форма шлема микешинского витязя: характерный для русских средневековых воинов шлем с плоским козырьком, поднимающимся наносником, наушками и, вероятно, затыльником. Можно предположить, что этот шлем — так называемая «шапка иерихонская», сохранявшаяся в кремлевской сокровищнице до начала XX века (ныне находится в Оружейной палате), изображение которой помещено в центре Большого герба Российской империи (1857 и 1882 годов) [2, с. 433]. Этот шлем именовали «шлемом святого благоверного великого князя Александра Невского» [3, с. 7].

Однако форма шлема богатыря и Девы на рисунках 1880 года — другая, она больше напоминает так называемую «иерихонскую шапку кучумовскую» (1687 года) — разновидность шишака из царской сокровищницы [3, с. 13]. Следовательно, предположение о том, что «посредством» шлема художник намекает на Александра Невского, ошибочно.

Тогда возникает необходимость сравнить образ микешинского богатыря с другими скульптурными или живописными изображениями Невского в аналогичной — то есть воинско-державной — ипостаси, которая складывается в русской иконографии благоверного князя по инициативе первого российского императора [38, с. 130–162; 19, с. 129–164]. Можно заключить, что образ на хоругви с рисунка «Освобождение крестьян» ближе к русской традиции воплощения Невского на более ранних иконах. Микешинского богатыря на рисунках 1877 и 1883 годов связывают с этой традицией выражение лица (очи горе в молитвенном созерцании) и небольшая борода. При этом имеется определенное смысловое противоречие между одухотворенным лицом богатыря и полнотой его воинских атрибутов, включая шлем (который до середины XIX века обычно не изображался ни на иконах, ни на картинах на самом князе — он мог лишь лежать у ног святого), а также вздетый меч.

Однако такой лик имеет очевидное сходство с изображением Александра Невского в плафоне Исаакиевского собора (1843–1847), выполненным с рисунка К.П. Брюллова [20, с. 82]. Святой воин здесь в доспехах, но без оружия и шлема, с обнаженной головой, на кольчугу накинута мантия с горностаевым подбоем, взгляд устремлен вверх,

левая рука лежит на груди в молитвенном жесте — это характерная иконографическая поза Невского. При этом он правой рукой опирается на щит со стилизованным изображением Христа, обрамленным надписью «С нами Бог: разумеите языцы и покоритесь» [Ис. 8: 9] — тот же эпитафия, напомним, был избран Микешиным для рисунка «Россия у порога Балкан».

Как известно, образ Невского был программным для концепции интерьеров Исаакиевского собора [6, с. 296]. В живописном цикле Ф.А. Моллера для Александровского зала Большого Кремлевского дворца в Москве (1860–1862) центральным персонажем также является Невский [6, с. 299–301], но в этих картинах мало общего с образом Микешина. При этом, как отмечают исследователи, скульптурные образы Александра Невского в русской скульптуре были чрезвычайно редки [10, с. 109; 9]. А вот сопоставление микешинского богатыря со скульптурными изображениями воинов свидетельствует об очевидной общности.

Образ всадника в средневековых доспехах и с мечом встречается в скульптурных произведениях начиная с первой трети XIX века. Это обобщенные образы русских воинов-победителей, одерживающих верх над противником: многочисленные «витязи», «воины» и «богатыри» в скульптурах П.К. Клодта, С.С. Пименова и В.И. Демут-Малиновского, И.П. Витали, Ю. Штрейбенберга и др. Современник Микешина Н.С. Пименов также активно использовал образ воина для своих аллегорических скульптур, и, кроме того, ему принадлежат два образа самого Невского: модель «Святой Александр Невский, влагающий меч в ножны после победы над шведами» (1854) из не реализованной серии для Благовещенского (Николаевского) моста в Санкт-Петербурге, сохранившийся только на фотографии [11, с. 31–33], а также изображение Александра Невского в качестве носового украшения для одноименного фрегата (1860). Невский Н.С. Пименова был представлен в образе воина с мечом, а его державная ипостась и святость никак не отражены в атрибутах [36, с. 86].

В исследованиях последнего времени уделялось довольно много внимания формированию и эволюции образа Александра Невского и его иконографии в русской культуре [38; 1, с. 199–438; 19]. Это позволяет проверить гипотезу о русском витязе Микешина как благоверном покровителе венценосных Александров путем сравнения со

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки



Ил. 14. Брюллов К.П., Басин П.В. Благоверный Александр Невский. Фрагмент росписи плафона Исаакиевского собора (Санкт-Петербург) «Богоматерь в окружении святых (Богоматерь во славе)». 1843–1847. Источник: [20, с. 82]

сложившимися канонами изображений второй половины XIX века. Однако в историографии пока отсутствуют исследования, посвященные специфике формировавшегося образа князя как небесного покровителя царей Александров. Нам представляется, что именно эта важная особенность нашла яркое символическое воплощение в рисунках Микешина.

С новой, державной иконографией Невского, складывавшейся в первой трети XVIII века [38, с. 134–136; 7, с. 281–283; 6, с. 285–288], изображение Микешина роднит представление его всадником на белом коне и с мечом, актуализирующее черты правителя. Однако такому пониманию противоречит отсутствие богатой амуниции или княжеских (царских) регалий. Облик богатыря гораздо ближе к изо-

бражениям князя на лубках XVIII столетия [38, с. 143–144] — на них отсутствует корона или нимб, но имеется воздетый («угрожающе поднятый») меч, который почти не встречается в других изображениях. При этом ни на одном из них князь не изображен в воинском шлеме.

В XIX веке образ Александра Невского обрел ряд новых черт, среди которых исследователи подчеркивают: а) возвеличивание образа князя не как святого, а как государственного деятеля и военачальника, вписанного в концепцию всей русской истории; б) изменение трактовки подвига: святой преобразуется в героя; в) Александр Невский выступает патриотом, защищающим Отечество и православную веру с мечом в руках [38, с. 177–190; 19, с. 141–164, 198–220]. В немногочисленных светских изображениях «Александр — русский, князь-воин и святой» [38, с. 193] именно «русскость» находит воплощение в преобладавшем в то время [19, с. 191–193] воинском типе изображений, выразившемся в тщательном воспроизведении исторических деталей вооружения и доспехов.

Образ богатыря Микешина на аллегии в честь коронации вполне отвечает такой трактовке, несмотря на отклонение от определенных традиций изображения благоверного князя. Однако, видя в нем Невского, нельзя не отметить, что образ богатыря с коронационной картины Микешин не раз использовал и после 1883 года, и в другом значении. Например, «сняв» с богатыря нимб, изобразил его в качестве «исторического» русского знатного воина. Таковой, в частности, встречается на эскизе трехрублевой купюры, сделанном Микешиним в 1892 году по заказу Экспедиции для заготовления государственных бумаг [32, с. 123–124]. Микешинские образцы утверждены не были, но семь из них сохранились в фондах АО «Гознак» [37, с. 3]. Витязь на эскизе, как легко убедиться, очень похож на конного богатыря с рисунков Микешина 1877–1883 годов, при этом он на белом коне, а наверху его знамени украшено гербом (так же, как на всех других изображениях богатыря) — что говорит о высоком (княжеском?) статусе всадника. Возможно, что на банкноте (на российских купюрах XIX века помещались изображения царей и императоров) художник мог изобразить одного из русских князей. Таким образом, высока вероятность того, что это снова — Александр Невский, но в «светской» ипостаси.

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки



Ил. 15. Микешин М.О. Эскизный проект государственного билета достоинством три рубля. 1892. Источник: [36, с. 4]

Двумя годами позже тот же богатырь — на сей раз спешившийся и со щитом другой формы — появляется на обложке богато иллюстрированного несколькими художниками издания русских былин «Древне-Киевского периода» [24]. Автором обложки был М.О. Микешин, а богатырь был помещен в ряду других былинных персонажей.

Данный «тип» богатыря (хотя и не был единственным) стал постоянным в творчестве Микешина; художник охотно использовал его в иллюстрациях разных жанров. Однако на картине, посвященной коронации Александра III, в виде витязя с нимбом, по нашему мнению, представлен все же Александр Невский. Здесь у него не самый характерный для воинской иконографии XIX века образ — витязь символизирует святого покровителя двух «одноименных» монархов — почившего в бозе государя и его венценосного сына. Соответственно, аллегорическое изображение России рядом с образом Невского символизирует «всенародное» приветствие новому императору, которого благословляет на царствование благоверный Александр.

Заключение

Нами были рассмотрены далеко не все выполненные Микешиним аллегорические изображения России; в историографии к ним относят также женские образы на проектах денежных купюр, некоторые аналогичные мотивы в эскизах игральных карт. К тому же неизвестно, сохранился ли микешинский эскиз памятника А.Н. Островскому, который, по некоторым упоминаниям, предполагалось увенчать статуей России. Однако можно уверенно констатировать, что аллегии народов России и Российского государства были одним из важнейших направлений в работе художника. Насколько можно судить на нынешнем этапе нашего исследования, «соперничать» с Микешиним по числу и разнообразию персонификаций России может только Е.П. Самокиш-Судковская (1863–1924). Однако ее творчество выпало на более позднюю эпоху. Микешин же стоял у истоков стереотипного визуального образа России-матушки, который к концу XIX века стал узнаваемым и характерным.

Список литературы:

- 1 Александр Невский. Государь, дипломат, воин / Отв. ред. А.В. Торкунов. М.: Р. Валент, 2010. 533 с.
- 2 Высочайше утвержденные всеподданнейшие доклады Министра юстиции (собрание узаконений 1882 года, ноября 19, ст. 774: I. О полном титуле Императорского величества. II. Описание Большого Императорского герба) // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. 1 марта 1881–1913. В 33 т. СПб., 1885–1916. Т. 2. 1882. СПб., 1886. № 1159. С. 433–436.
- 3 Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению. В 13 отд. М., 1846–1865. Отд. III. Броня, оружие, кареты и конская сбруя. М.: тип. А. Семена, 1853. 150 с.
- 4 Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве. М.: изд. Г. Гоппе, 1882. 256 с.
- 5 Калугина О.В. К 155-летию памятника «Тысячелетия России» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. № 3. С. 101–111.
- 6 Карев А.А. Образ Александра Невского в русской живописи XVIII–XX вв. // Александр Невский. Государь, дипломат, воин / Отв. ред. А.В. Торкунов. М.: Р. Валент, 2010. С. 285–314.
- 7 Квливидзе Н.В. Иконография Александра Невского // Александр Невский. Государь, дипломат, воин / Отв. ред. А.В. Торкунов. М.: Р. Валент, 2010. С. 267–284.
- 8 Кириченко Е.И. Глава 4. Скульптурный памятник // Кириченко Е.И. Запечатленная история России. В 3 кн. Кн. 2. Архитектурные ансамбли и скульптурные памятники. М.: Науч.-исслед. ин-т теории и истории искусств Рос. акад. художеств, 2001. С. 243–309.
- 9 Клемешов А.С. Памятники Александру Невскому // Александр Невский. Государь, дипломат, воин / Отв. ред. А.В. Торкунов. М.: Р. Валент, 2010. С. 335–358.
- 10 Костыря М.А., Соколов Р.А. Историческая память об Александре Невском: скульптурная визуализация // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2021. 1 (27). С. 95–123. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2021-1-95-123>.
- 11 Кривдина О.А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. 1812–1864. СПб.: Сударыня, 2007. 207 с.
- 12 Ларионов А.Л. Из истории императорских яхт российского флота // Гангут. Научно-популярный сборник статей по истории флота и судостроения. 2000. Вып. 23. С. 27–35.
- 13 Лескинен М.В. Репрезентации России-государства и русской нации в феминных персонификациях второй половины XIX – начала XX в. // Люди, львы, орлы, куропатки...: Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе / Ред. М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.: Институт славяноведения РАН, 2020. С. 111–162.
- 14 М.О. Микешин. Некролог (Языков Д.Д. Материалы для «Обзора жизни и сочинений русских писателей и писательниц»). Вып. 16 (К-П) // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманах. [Т. XIII]. М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 2004. С. 428–430.
- 15 Микешин М.О. «Благослови, Господи, меч сей!» // Пчела. 1877. № 7. Прил. XVIII.
- 16 Микешин М.О. Модель носового украшения императорской колесной яхты «Держава» (1871–1898). 1869 // Центральный военно-морской музей представил на выставке в Манеже десять скульптур из своего собрания. 28 марта 2021 года. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/248030267> (дата обращения 07.11.2022).

- 17 Микешин М.О. «Разумейте, языцы!» // Пчела. 1877. № 1. Прил. I.
- 18 Микешин М.О. The coronation of Alexander III. 1883. Private collection (Photo by Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images). URL: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-coronation-of-alexander-iii-1883-private-collection-news-photo/961798492?adppopup=true> (дата обращения 07.11.2022).
- 19 Мироненко Д.Г. Образ святого Александра Невского в русском искусстве XVI – начала XXI вв. СПб.: Изд-во Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, 2020. 284 с.
- 20 Мудров Ю.В., Голованова А.В., Шаповалова Е.В. Образы святого князя Александра Невского в собрании государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» // Вестник. Зодчий. 21 век. 2021. № 2 (79). С. 78–85.
- 21 Нива. 1896. № 9.
- 22 Нива. 1896. № 20. Коронационный номер.
- 23 Работнова И.П. Русская народная одежда. М.: Легкая индустрия, 1964. 75 с.
- 24 Русские былины и сказания про богатырей. В 2 т. СПб., 1894–1895. Т. 1. Древне-Киевский период. СПб.: Изд. А. Каспари. Бесплатное приложение журнала «Родина», 1894. 96 с.
- 25 Русские императорские яхты. Конец XVII – начало XX века / Авт. ст. и сост. В.В. Знаменов, А.Л. Ларионов, Т.Н. Носович. СПб.: ЭГО, 1997. 263 с.
- 26 Рябов О.В. «Матушка-Русь». Опыт гендерного анализа национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М.: Ладомир, 2001. 200 с.
- 27 Рябов О.В. «Родина-мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3 (40). С. 33–46.
- 28 Рябов О.В. «Россия-Матушка». История визуализации // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ. Вып. 2: Визуализация нации. Иваново, 2008. С. 7–36.
- 29 Савинов А.Н. Микешин // Савинов А.Н. Микешин: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 3–12.
- 30 Собрание картин. 1880. № 7.
- 31 Торжествующая Россия (рисунок на обложке этого номера) // Нива. 1896. № 20. С. 507.
- 32 Трачук А.В. Гознак: история в событиях, датах, судьбах. В 2 т. 2-е изд. М.: Гознак, 2019–2020. Т. 1. 1818–1918. М.: Гознак, 2019. 250 с.
- 33 Тысячелетие России в записках, мемуарах, документах / Сост., вступит. статья, комм. А.В. Кошелева. Великий Новгород, 2019. 522 с.
- 34 Цехановская О.К. Корабельный декор как монументальное искусство: скульпторы М.О. Микешин и М.А. Чижов // Судостроение. 2014. № 2 (813). С. 81–84.
- 35 Цехановская О.К. Работа М.О. Микешина по заказу Морского министерства. Модели носовых фигур // Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Научные труды. 2014. № 28. С. 80–89.
- 36 Цехановская О.К. Формирование и развитие корабельного декора русского императорского флота XVIII – начала XX вв.: дисс. ... канд. иск.: 17.00.04. СПб., 2015. 165 с.
- 37 Чистикова Е.А. М.О. Микешин: проекты кредитных билетов. Фотодокумент в гуманитарном знании // Фотография. Изображение. Документ. 2018. Вып. 8 (8). С. 3–6.
- 38 Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой (1263–2000) / Авториз. пер. с нем. Е. Земсковой, М. Лавринович. М.: НЛО, 2007. 589 с.
- 39 Юдин М.О. Русский стиль в изделиях фирмы П.А. Овчинникова, представленных на художественно-промышленных выставках 1860–80-х годов // Искусствознание. 2013. № 1–2. С. 359–383.
- 40 Edmondson L. Putting Mother Russia in a European Context // Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures / Ed. by T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018. P. 53–66.
- 41 Hubbs J. Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. press, 1988. 302 p.

References:

- 1 Aleksandr Nevskii. *Gosudar', diplomat, voyn* [Aleksander Nevsky. Sovereign, Diplomat, Warrior], ed. A.V. Torkunov. Moscow, R. Valent Publ., 2010. 533 p. (In Russian)
- 2 Vysochaishe utverzhdennye vsepoddanneishie doklady Ministra yustitsii (sobranie zakonov 1882 goda, noyabrya 19, st. 774: I. O polnom titule Imperatorskogo velichestva. II. Opisaniye Bol'shogo Imperatorskogo gerba) [The Most Highly Approved All-subject Reports of the Minister of Justice (Collection of Legalizations of 1882, November 19, art. 774: I. About the Full Title of the Imperial Majesty. II. Description of the Great Imperial Emblem)]. *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie tret'e. 1 marta 1881–1913* [Complete Collection of the Russian Empire's Laws. The Third Collection. March 1, 1881–1913]. In 33 vols. St. Petersburg, 1885–1916. Vol. 2. 1882. St. Petersburg, 1886, no. 1159, pp. 433–436. (In Russian)
- 3 *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva, izdannye po vysochajshemu poveleniyu* [The Antiquities of the Russian State, Published by the Highest Order]. In 13 vols. Moscow, 1846–1865. Vol. III. Armor, Weapons, Carriages and Horse Harness. Moscow, tip. A. Semena Publ., 1853. 150 p. (In Russian)
- 4 *Ilyustririvannoe opisaniye Vserossiiskoi khudozhestvenno-promyshlennoi vystavki v Moskve* [Illustrated Description of the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Moscow]. Moscow, G. Goppe's Publ., 1882. 256 p. (In Russian)
- 5 Kalugina O.V. K 155-letiyu pamyatnika "Tysyacheletiya Rossii" [To the 155th Anniversary of the "Millennium of Russia" Monument]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*, 2017, no. 3, pp. 101–111. (In Russian)
- 6 Karev A.A. Obraz Aleksandra Nevskogo v russkoi zhivopisi XVIII–XX vv. [The Image of Alexander Nevsky in Russian Painting of the 18th–20th Cent.]. *Aleksandr Nevskii. Gosudar', diplomat, voyn* [Alexander Nevsky. Sovereign, Diplomat, Warrior], ed. A.V. Torkunov. Moscow, R. Valent Publ., 201, pp. 285–314. (In Russian)
- 7 Kvlividze N.V. Ikonografiya Aleksandra Nevskogo [Iconography of Alexander Nevsky]. *Aleksandr Nevskii. Gosudar', diplomat, voyn* [Alexander Nevsky. Sovereign, Diplomat, Warrior], ed. A.V. Torkunov. Moscow, R. Valent Publ., 2010, pp. 267–284. (In Russian)
- 8 Kirichenko E.I. Glava 4. Skul'pturnyi pamyatnik [Chapter 4. A Sculptural Monument]. Kirichenko E.I. *Zapechatlennaya istoriya Rossii* [The Recorded Russian History]. In 3 vols. Vol. 2. *Arhitekturnye ansambli i skul'pturnye pamyatniki* [Architectural Ensembles and Sculptural Monuments]. Moscow, Nauch.-issled. in-t teorii i istorii iskusstv Ros. akad. hudozhestv Publ., 2001, pp. 243–309. (In Russian)
- 9 Klemeshov A.S. Pamyatniki Aleksandru Nevskomu [Alexander Nevsky's Monuments]. *Aleksandr Nevskii. Gosudar', diplomat, voyn* [Alexander Nevsky. Sovereign, Diplomat, Warrior], ed. A.V. Torkunov. Moscow, R. Valent Publ., 2010, pp. 335–358. (In Russian)
- 10 Kostyrya M.A., Sokolov R.A. Istoricheskaya pamyat' ob Aleksandre Nevskom: skul'pturnaya vizualizatsiya [Historical Memory about Alexander Nevsky: Sculptural Visualization]. ПРАΞΗΜΑ. *Questions of Visual Semiotics*, 2021, 1 (27), pp. 95–123. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2021-1-95-123> (In Russian)
- 11 Krivdina O.A. *Professor skul'ptury Nikolai Stepanovich Pimenov. 1812–1864* [The Professor in Sculpture Nikolay Stepanovich Pimenov. 1812–1864]. St. Petersburg, Sudarynya Publ., 2007. 207 p. (In Russian)
- 12 Larionov A.L. Iz istorii imperatorskikh yakht rossiiskogo flota [From the History of the Imperial's Yachts of the Russian Fleet]. *Gangut. Nauchno-populyarnyi sbornik statei po istorii flota i sudostroeniya*, 2000, issue 23, pp. 27–35. (In Russian)
- 13 Leskinen M.V. Reprezentatsii Rossii-gosudarstva i russkoi natsii v feminykh personifikatsiyakh vtoroi poloviny XIX – nachala XX v. [The Russian State and the Russian Nation Representations in Feminine Personifications of the Second Half of the 19th – early 20th Cent.]. *Lyudi, l'vy, orly, kuropatki...: Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsii i gosudarstv v slavjanskom kul'turnom diskurse* [People, Lions, Eagles, Partridges...: Anthropomorphic and Zoomorphic Representations of Nations and States in the Slavic Cultural Discourse], ed. M.V. Leskinen, E.A. Yablokov. Moscow, Institut slavyanovedeniya RAN Publ., 2020, pp. 111–162. (In Russian)
- 14 M.O. Mikeshin. Nekrolog (Yazykov D.D. Materialy dlya "Obzora zhizni i sochinenii russkikh pisatelei i pisatel'nits". Vyp. 16 (K-P)) [Obituary (Yazykov D.D. Materials for "The Review of the Life and Works of Russian Men-writers and Women Writers". Issue 16 (K-P)]. *Rossiiskii Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv. Al'manakh* [The Russian Archive: History of Fatherland in Testimonies and Documents of the 18th–20th Cent. Almanac]. Vol. XIII. Moscow, Studiya TRITE, Ros. Arkhiv Publ., 2004, pp. 428–430. (In Russian)
- 15 Mikeshin M.O. "Blagoslovi, Gospodi, mech sei!" ["O Lord, Bless This Sword!"]. *Pchela*, 1877, no. 7, add. XVIII. (In Russian)
- 16 Mikeshin M.O. Model' nosovogo ukrasheniya imperatorskoi kolesnoi yakhty "Derzhava" (1871–1898). 1869 [The Model of the Bow Decoration of the Imperial Wheeled Yacht "Derzhava"]. *Tsentral'nyi voenno-morskoi muzei predstavil na vystavke v Manezhe desyat' skul'ptur iz svoego sobraniya*. [The Central Naval Museum Presented Ten Sculptures from Its Collection at the Exhibition in the Manege]. March 28, 2021. Available at: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/248030267> (accessed 07.11.2022). (In Russian)
- 17 Mikeshin M.O. "Razumeite, yazytsy!" ["Understand, Pagans!"]. *Pchela*, 1877, no. 1, add. I. (In Russian)
- 18 Mikeshin M.O. *The coronation of Alexander III*, 1883. Private Collection (Photo by Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images). Available at: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-coronation-of-alexander-iii-1883-private-collection-news-photo/961798492?adppopup=true> (accessed 07.11.2022).
- 19 Mironenko D.G. *Obraz svyatogo Aleksandra Nevskogo v russkom iskusstve XVI – nachala XXI vv.* [The St. Alexander Nevsky's Image in Russian Art of the 16th – early 21st Cent.]. St. Petersburg, Izd-vo Svyato-Troitskoi Aleksandro-Nevskoi Lavry Publ., 2020. 284 p. (In Russian)
- 20 Mudrov Yu.V., Golovanova A.V., Shapovalova E.V. Obrazy svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo v sobranii gosudarstvennogo muzeya-pamyatnika "Isaakievskii sobor" [The Holy Prince Alexander Nevsky's Images in the Collection of the State Museum-Monument "St. Isaac's Cathedral"]. *Vestnik. Zodchii. 21 vek*, 2021, no. 2 (79), pp. 78–85. (In Russian)
- 21 *Niva* [Niva]. 1896. No. 9. (In Russian)
- 22 *Niva* [Niva]. 1896. No. 20. (In Russian)
- 23 Rabotnova I.P. *Russkaya narodnaya odezhda* [The Russian Folk Clothes]. Moscow, Legkaya industriya Publ., 1964. 75 p. (In Russian)
- 24 *Russkie byliny i skazaniya pro bogatyrei* [Russian Epics and Legends about Bogatyrs]. In 2 vols. St. Petersburg, 1894–1895. Vol. 1. *Drevne-Kievskii period* [The Ancient Kievan Period]. St. Petersburg, Izd. A. Kaspari Publ. Besplatnoe prilozhenie zhurnala "Rodina", 1894. 96 p. (In Russian)
- 25 *Russkie imperatorskie yakhty. Konets XVII – nachalo XX veka* [The Russian Imperial Yachts. Late 18th – early 20th Century]. Articles' authors and comp. V.V. Znamenov, A.L. Larionov, T.N. Nosovich. St. Petersburg, EGO Publ., 1997. 263 p. (In Russian)
- 26 Ryabov O.V. "Matushka-Rus'". *Opyt gendernogo analiza natsional'noi identichnosti Rossii v otechestvennoi i zapadnoi istoriosofii* ["Mother Russia". The Experience of Gender Analysis of Russia's National Identity in Russian and Western Historiosophy]. Moscow, Ladimir Publ., 2001. 200 p. (In Russian)

- 27 Ryabov O.V. "Rodina-mat'": istoriya obraza ["Motherland": The Image History]. *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, 2006, no. 3 (40), pp. 33–46. (In Russian)
- 28 Ryabov O.V. "Rossiya-Matushka". Istoriya vizualizatsii ["Mother Russia". History of Visualization]. *Granitsy: Al'manakh Tsentra etnicheskikh i natsional'nykh issledovaniy IvGU*. Issue 2: Vizualizatsiya natsii [Visualization of the Nation]. Ivanovo, 2008, pp. 7–36. (In Russian)
- 29 Savinov A.N. Mikeshin. Savinov A.N. *Mikeshin: Al'bom* [Mikeshin: Album]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1971, pp. 3–12. (In Russian)
- 30 *Sobranie kartin* [Collection of Paintings]. 1880. No. 7. (In Russian)
- 31 Torzhestvuyushchaya Rossiya (risunok na oblozhke ehtogo numera) [Triumphant Russia (Picture on the Cover of This Issue)]. *Niva*, 1896, no. 20, p. 507. (In Russian)
- 32 Trachuk A.V. *Goznak: istoriya v sobytiyakh, datalh, sud'bakh* [GOZNAK: The History in Events, Dates, Destinies]. In 2 vols. 2nd ed. Moscow, Goznak Publ., 2019–2020. Vol. 1. 1818–1919. Moscow, Gosznak Publ., 2019. 250 p. (In Russian)
- 33 *Tysyacheletie Rossii v zapiskakh, memuarakh, dokumentakh* [Millennium of Russia in Notes, Memoirs, Documents], comp., entry article, comments A.V. Koshelev. Velikii Novgorod, 2019. 522 p. (In Russian)
- 34 Tsekhanovskaya O.K. Korabel'nyi dekor kak monumental'noe iskusstvo: skul'ptory M.O. Mikeshin i M.A. Chizhov [The Ship Decor as Monumental Art: Sculptors M.O. Mikeshin and M.A. Chizhov]. *Sudostroenie*, 2014, no. 2 (813), pp. 81–84. (In Russian)
- 35 Tsekhanovskaya O.K. Rabota M.O. Mikeslina po zakazu Morskogo ministerstva. Modeli nosovykh figur [M.O. Mikeshin's Work by the Naval Ministry Order. Models of Bows Figures]. *Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi akademicheskii institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I.E. Repina. Nauchnye trudy*, 2014, no. 28, pp. 80–89. (In Russian)
- 36 Tsekhanovskaya O.K. *Formirovanie i razvitie korabel'nogo dekora russkogo imperatorskogo flota XVIII – nachala XX vv.* [Formation and Development of the Ship Decor of the Russian Imperial Fleet at the 18th – early 20th Cent.], Dissertation ... kand. iskusstv.: 17.00.04. St. Petersburg, 2015. 165 p. (In Russian)
- 37 Chistikova E.A. M.O. Mikeshin: proekty kreditnykh biletov. Fotodokument v gumanitarnom znanii [M.O. Mikeshin: Credit Card Projects. A Photo Document in the Humanities]. *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument*, 2018, issue 8 (8), pp. 3–6. (In Russian)
- 38 Schenk F.B. *Aleksandr Nevskii v russkoi kul'turnoi pamyati: Svyatoi, pravitel', natsional'nyi geroi* (1263–2000) [Alexander Nevsky in Russian Cultural Memory: Saint, Ruler, National Hero (1263–2000)], transl. from German E. Zemskova, M. Lavrinovich. Moscow, NLO Publ., 2007. 589 p. (In Russian)
- 39 Yudin M.O. Russkii stil' v izdeliyakh firmy P.A. Ovchinnikova, predstavlenykh na khudozhestvenno-promyshlennykh vystavkakh 1860–80-h godov [The Russian Style in the Products of P.A. Ovchinnikov, Presented at Art and Industrial Exhibitions of the 1860–80s]. *Iskusstvoznanie*, 2013, no. 1–2, pp. 359–383. (In Russian)
- 40 Edmondson L. Putting Mother Russia in a European Context. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*, ed. T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018, pp. 53–66.
- 41 Hubbs J. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington, Indianapolis, Indiana univ. press, 1988. 302 p.

УДК 7.035(430)36

ББК 85.143(3)

Фролова Людмила Валерьевна

Кандидат искусствоведения, методист I категории, научно-просветительный отдел, Государственный Эрмитаж, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34; доцент, кафедра теории и истории искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

ORCID ID: 0000-0003-0761-9685

ResearcherID: GQH-1138-2022

mila_grafik@mail.ru

Ключевые слова: немецкий романтизм, назарейцы, Альбрехт Дюрер, П. Корнелиус, Э.Н. Нойройтер

Фролова Людмила Валерьевна

Образ Альбрехта Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-304-323

Для цит.: Фролова Л.В. Образ Альбрехта Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей // *Художественная культура*. 2023. № 2. С. 304–323. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-304-323>.

For cit.: Frolova L.V. Albrecht Dürer's Image in the Art Works and Theory of the Nazarene Movement and its Followers. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 304–323. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-304-323>. (In Russian)

Frolova Liudmila V.

PhD (in Art History), Methodologist, Education Department, the State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Associate Professor, Department of Theory and History of Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miuskaya Sq., Moscow, 6125047, Russia
ORCID ID: 0003-0761-9685
ResearcherID: GQH-1138-2022
mila_grafik@mail.ru

Keywords: German romanticism, the Nazarene movement, Albrecht Dürer, P. Cornelius, E.N. Neureuther

Frolova Liudmila V.

Albrecht Dürer's Image in the Art Works and Theory of the Nazarene Movement and its Followers

Аннотация. Сложение культа Альбрехта Дюрера в немецкой романтической культуре — важная проблема современной истории искусства, поскольку образ немецкого мастера, созданный в первой половине XIX века, до сих пор оказывает влияние на восприятие его творчества. В статье проанализированы произведения художников-назарейцев и немецких мастеров из Мюнхена и Дюссельдорфа, где были особенно сильны назарейские традиции. Особое внимание уделено оформлению и организации так называемых праздников Дюрера. Кроме того, выявлены произведения мастеров-романтиков, в которых особенно отчетливо проявилось влияние стиля и иконографии работ Дюрера (П. Корнелиус, Ф. Пфорр, Э.Н. Нойройтер, Л.Э. Гримм). Определены основные сюжеты, связанные с романтическим культом А. Дюрера: дружба с Рафаэлем, работа для Максимилиана I, получение герба из рук императора, связь с современными художниками. Особенность романтического культа Дюрера — особое внимание к личности и биографии мастера. Оно проявилось в теории и повседневных практиках немецких художников. При этом в искусстве немецкого романтизма обращения к творчеству Дюрера не так часты. Они встречаются в основном в графических произведениях, сюжеты которых связаны с национально-патриотической или исторической тематикой. Показано, что образ Дюрера в немецкой романтической культуре многогранен. Нюрнбергский мастер воспринимался как благочестивый христианский художник, как величайший гравёр, как символ рыцарского средневековья, и при этом ярчайший представитель бюргерства раннего Нового времени. Но в первую очередь художники эпохи романтизма восхваляли Дюрера как воплощение национальной идеи и прямого предшественника современных немецких живописцев.

Abstract. The formation of Albrecht Dürer's cult in German romantic culture is an important problem of modern art history, since the image of the German master, created in the first half of the 19th century, still influences the perception of his work. The article analyses the works of the Nazarene artists and German masters from Munich and Dusseldorf, where the Nazarene traditions were especially strong. Special attention is paid to the design and organization of the so-called Dürer-Feste. In addition, the works of romantic masters have been identified, in which the influence of the style and iconography of Dürer's works is especially clearly manifested (by P. Cornelius, F. Pforr, E.N. Neureuther, L.E. Grimm). The main subjects associated with the romantic cult of A. Dürer are identified: friendship with Raphael, work for Maximilian I, receiving the coat of arms from the hands of the emperor, and connection with contemporary artists. The peculiarity of the romantic cult of Dürer is special attention to the personality and biography of the master, which manifested itself in the theory and everyday practices of German artists. At the same time, in the art of German Romanticism, references to Dürer's work are not so frequent. They are found mainly in graphic works, the plots of which are associated with patriotic or historical themes. The article shows that the image of Dürer in the German romantic culture is multifaceted. The Nuremberg master was perceived as a pious Christian artist, an outstanding engraver, a symbol of the chivalric Middle Ages, and at the same time a bright representative of the burghers of Early Modern times. But first of all, the artists of the Romantic era praised Dürer as the embodiment of the national idea and the direct predecessor of modern German painters.

Введение

Имя Альбрехта Дюрера никогда не было полностью забыто: его ценили при жизни, за его работами охотились во время «Дюреровского ренессанса» рубежа XVI–XVII веков, его произведения охотно собирали в XVIII веке, но истинный культ Дюрера сложился именно благодаря немецким романтикам, в первую очередь — художникам-назарейцам. Отголоски этого культа до сих пор оказывают влияние на восприятие нюрнбергского мастера и его творчества как широкой публикой, так и исследователями, поэтому изучение образа Дюрера в культуре немецкого романтизма остается одной из актуальных проблем современной истории искусства. На сегодняшний день существует ряд научных работ, раскрывающих отдельные аспекты этой темы: романтическое сопоставление Дюрера и Рафаэля, оформление праздника в честь 300-летия со дня смерти Дюрера в Нюрнберге, дюреровские мотивы в работах немецких романтиков. Однако до сих пор романтический культ Дюрера не был рассмотрен как единый многоаспектный феномен. В статье предпринята попытка создать комплексную характеристику образа Дюрера в романтической культуре. Для этого кажется продуктивным проанализировать не только произведения художников-назарейцев периода расцвета братства 1810–1820-х годов и повлиявшие на них тексты, но и работы мастеров второй четверти XIX века, испытавших влияние старших романтиков. Кроме того, представляется важным учесть не только произведения искусства и теоретические рассуждения мастеров XIX века, но и те повседневные практики, на которые оказала влияние фигура Дюрера, в частности — так называемые праздники Дюрера.

Культ Дюрера

Романтическое почитание Дюрера тесно связано с возвеличиванием Рафаэля, и у ранних романтиков эти два имени часто встречаются вместе, воплощая важную для немецкого романтизма идею о связи искусства Севера и Юга. Уже в конце XVIII века появились тексты, в которых Дюрер и Рафаэль тесно связаны между собой. Итальянский автор Анжело Комолли издал в 1790 году биографию Рафаэля, упо-

мянул в ней о дружбе Рафаэля и Дюрера и развил мысль о сходстве биографий итальянского и немецкого мастеров [17, S. 15]. Вслед за А. Комолли нюрнбергский теолог и историк церкви Георг Эрнст Вальдау опубликовал в 1791 году сочинение, посвященное параллелизму в биографиях Рафаэля и Дюрера. Из сходства судеб художников Г.Э. Вальдау выводил их равновеликость, он одним из первых стал говорить о Дюрере как о гении, равном Рафаэлю, которого к гениям причислял еще Джорджо Вазари [13, S. 7–8]. В сочинениях В.Г. Вакенродера и Л. Тика Дюрер вместе с Рафаэлем становятся воплощением истинного христианства. В художественных образах эту идею выразили назарейцы, изобразив художников у трона религии. При этом, вслед Ф. Шлегелю, лидер назарейского движения Ф.И. Овербек представил на своем рисунке «Дюрер и Рафаэльжимают друг другу руки у трона Религии» (1810, Графическое собрание Альбертина, Вена) Рафаэля — мастером Мадонн, а Дюрера — мастером Распятый [17, S. 10]. Тема Дюрера как христианского художника была развита в произведениях, созданных в честь 300-летия со дня смерти мастера, в том числе — для «Книги памятных записей Дюрера» (Dürer-Stammbuch) [18]. Наиболее отчетливо этот образ сформирован в акварели «Апофеоз Альбрехта Дюрера» (1828, Музей истории города, Нюрнберг) художника-назарейца Йозефа Винтергерста. Дюрер изображен в этом листе в небесах в сопровождении ангелов, которые представляют его Богу-Отцу, Христу и Марии. В это же время были созданы произведения на сюжеты из биографии Дюрера. Их иконография с некоторыми вариациями повторяет иконографию евангельских сюжетов.

Наиболее ярким примером могут послужить транспаранты, написанные по случаю праздника в честь Дюрера в 1828 году в Нюрнберге под руководством художника-назарейца, главы Мюнхенской академии Петера Корнелиуса. Огромные картины были выполнены в необычной технике — их можно было рассматривать как при обычном освещении, так и на просвет, подобно витражам. Они разместились в Нюрнбергской ратуше и стали не только значимой частью праздника в честь Дюрера, но и отправной точкой для иконографии сюжетов из жизни художника в искусстве XIX века. Сами картины не сохранились, до наших дней дошли гравюры И.Ф. Вальтера и витражи Ф.Й. Зауэрлейте (Германский националь-

ный музей, Нюрнберг), сделанные по их образцам, именно по ним можно судить об утраченных композициях. Картины были размещены в готическом интерьере ратуши, подсвечивались с изнанки, уподобляясь окнам готического храма. Автор первого серьезного исследования этих композиций, немецкий искусствовед М. Менде (M. Mende, 1969) подчеркивал, что сам тип экспонирования придавал этим сценам сакральный, а не светский характер [11, S. 178]. В самих же сюжетах и их иконографии без труда обнаруживаются параллели с евангельскими событиями и историей жизни Марии. Сцена свадьбы Дюрера и Агнес Фрей отсылает к ренессансным сценам обручения Марии и Иосифа, история о шторме на реке напоминает о евангельском хождении по водам, торжественный прием в честь Дюрера в Нидерландах вызывает в памяти картины на сюжет «Брака в Кане Галилейской», а смерть Дюрера очевидно перекликается со смертью Христа [11, S. 190–191]. Подобная сакрализация образа Дюрера близка к развивающемуся в то же время культу «божественного Рафаэля». Все это отражает идею о священном характере художественного творчества — общее место для философии романтизма.

Дюрер и национальная немецкая идея

Образ Дюрера для немецких романтиков был связан не только с религиозным, но и с национальным. Об этом прямо говорит В.Г. Вакенродер: «На картинах Дюрера подлинно и отчетливо запечатлено именно это серьезное, прямое и сильное существо немецкого характера — не только в чертах лиц и во всем внешнем на картине, но и в ее духе». [1, с. 63]. Поддержанию образа Дюрера как воплощения национальной немецкой идеи способствовало и ошибочное толкование некоторых его произведений как изображений героев эпохи Реформации. Так, героем знаменитой гравюры «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513) долгое время считался Франц фон Зиккинген, немецкий рыцарь, служивший при Максимилиане I и Карле V, предводитель Рыцарского восстания. Портретами Франца фон Зиккингена и рыцаря-гуманиста Ульриха фон Гуттена считались мужские фигуры на боковых створках «Алтаря Паумгартнеров» (ок. 1500, Старая Пинакотекка, Мюнхен). В XIX веке эти произведения воспроизводились литографским способом с соответ-



Ил. 1. Зауэрльейте Ф.Й. по оригиналу Адама Эберле. Рафаэль и Дюрер у трона искусств. 1829–1830. Прозрачное и цветное стекло, витражные краски. 40 x 28,5 см. Германский национальный музей, Нюрнберг



Ил. 2. Зауэрлейте Ф.Й. по оригиналу Фердинанда Феллнера. Дюрер поступает в ученики к Михаэлю Вольгемуту. 1829–1830. Прозрачное и цветное стекло, витражные краски. 40 x 28,5 см. Германский национальный музей, Нюрнберг



Ил. 3. Зауэрлейте Ф.Й. по оригиналу Карла Херманна. Смерть Дюрера. 1829–1830. Прозрачное и цветное стекло, витражные краски. 40 x 28,5 см. Германский национальный музей, Нюрнберг

ствующими подписями⁽¹⁾. На длинном и трудном пути объединения Германия нуждалась в общих для разных немецких земель темах и национальных героях, и одним из таких героев стал именно Дюрер.

Национальная тема в романтическом восхвалении Дюрера была тесно переплетена с темой власти. Один из частых сюжетов из жизни мастера в живописи и графике XIX века — изображение императора Максимилиана I, поддерживающего лестницу, на которой стоит знаменитый художник. Этот сюжет восходит к жизнеописанию в «Книге о художниках» Карела ван Мандера: «Однажды император Максимилиан приказал ему сделать на стене большой рисунок, но так как Альбрехт не обладал достаточным для того ростом, то Максимилиан тотчас же велел одному из присутствовавших дворян лечь на землю, чтобы Альбрехт, стоя на нем, мог закончить свой рисунок. На это дворянин весьма почтительно заметил императору, что если он позволит топтать себя ногами какому-то живописцу, то тем самым он унижит и обесчестит дворянство. Но император ответил, что Альбрехт благороден, и даже более, чем какой-нибудь дворянин, благодаря своему необычному искусству и что он может по своей воле из крестьянина или какого иного человека незначительного происхождения сделать дворянина, но из дворянина сделать подобного художника не может. После этого случая император пожаловал Альбрехту также герб, который с того времени жалуются живописцам и состоит из трех серебряных или белых щитов в лазурно-голубом поле» [2, с. 88]. В последующих пересказах этот сюжет смягчился и уже в XVII–XVIII веках превратился в историю об императоре, лично поддерживающем лестницу, на которой стоит художник. Эта история стала особенно востребованной в XIX веке. С одной стороны, она наглядно иллюстрировала романтическую идею о том, что талант художника достоин больших почестей, чем знатность и богатство. С другой стороны, образ художника на службе императора был важен для немецких правителей середины века, уделявших большое внимание монументальной пропаганде. Примечательно, что образ

Максимилиана I в искусстве XIX века встречается не так широко, в его родной Австрии в основном создавали композиции, связанные с матримонимальной политикой императора [16]. За пределами Австрии Максимилиана I изображали в связи с несколькими сюжетами, при этом история с лестницей Дюрера встречается в произведениях искусства чаще других. Самым ранним примером обращения к этому сюжету стала выпущенная в 1818 году гравюра работавшего в Германии французского гравера Шарля Луи Шулера. Позднее к этому же сюжету обратился мастер Дюссельдорфской школы Август Фридрих Зигерт. Его картина известна лишь по литографиям XIX века и по сохранившемуся эскизу (1847–1848, музей Рентгена, Нойвид) [12]. Самым значимым воплощением этого сюжета стало его использование в программе росписей в XVII люнете лоджий Мюнхенской Пинакотеки, созданных Петером фон Корнелиусом. Эти росписи были утрачены во время Второй мировой войны, однако прорисовки с них были изданы еще в XIX веке [7, S. 30–31]. К той же истории обратился в своем рисунке (инв. № 6568, Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) немецкий живописец, график и книжный иллюстратор Фердинанд Фелльнер, работавший под руководством П. Корнелиуса над оформлением торжеств по случаю трехсотлетия со дня смерти Дюрера в Нюрнберге.

Праздники Дюрера

Связь Дюрера и Максимилиана нашла отражение и в программе так называемых праздников Дюрера (Dürer-Feste). Эти празднества немецкие художники организовывали по случаю годовщин со дня рождения или смерти нюрнбергского мастера. Они сыграли не последнюю роль в сложении и оформлении романтического культа Дюрера. В XIX веке всевозможные праздничные мероприятия с костюмированными шествиями, красочными декорациями, «живыми картинами» и торжественными речами играли исключительно важную роль в жизни немецких художников. В первую очередь они были связаны с кругом немецких мастеров, работавших в Риме, и их последователей в немецких землях. Эти праздники носили ярко выраженный патриотический характер и способствовали сплочению немецких художников. Первый праздник Дюрера был организован

(1) Примерами могут служить литографии: Ф.В. Флахенекер. Франц фон Зиккинген. Литография. Ок. 1810–1839. Британский музей, Лондон; Графическое собрание Альбертина, Вена; Э. Кайзер, Й. Раух. Франц фон Зиккинген. Рыцарь, смерть и дьявол в 1515 г. Литография. После 1800. Графическое собрание Альбертина, Вена.

в Риме 20 мая 1815 года художниками-назарейцами. После этого подобные мероприятия стали проводиться в разных немецких городах, в том числе с 1820 года они стали регулярно проходить в Нюрнберге. К праздникам Дюрера выходили специальные издания. Так, именно с ними связано издание «Песенника немецких художников» (1833), содержащего несколько песен, посвященных великому мастеру [17, S. 24–27].

С особым размахом было отмечено 300-летие со дня смерти Дюрера в 1828 году в Нюрнберге, Берлине и Дрездене. Об оформлении праздничного торжества в Нюрнберге много говорилось выше, здесь отметим, что в созданной к празднику композиции «Рафаэль и Дюрер у трона искусств» за спиной немецкого художника изображен император Максимилиан I (не сохранилась, известна по гравюрам и витражным копиям).

В 1840 году масштабный праздник был проведен в Мюнхене. По этому случаю профессором истории искусства Мюнхенского университета доктором Рудольфом Маргграфом было подготовлено специальное издание, посвященное эпохе Дюрера в Нюрнберге и содержащее описание самого торжества. Главной задачей праздника стало показать «характерную и разнообразную картину немецкой жизни первой половины XVI века», а двумя выдающимися личностями эпохи были названы Максимилиан I и Дюрер. При этом император рассматривался как воплощение «воинственной и рыцарской жизни», а Дюрер — «мирной и бюргерской», в которой соединились в своих высших проявлениях искусство и наука эпохи [10, S. 3]. Эпоха Дюрера воспринималась участниками торжества как «время бюргерства» [10, S. 12]. В рамках праздника было организовано костюмированное шествие, героями которого стали ремесленники рубежа XV–XVI веков, в чьих руках ремесло превратилось в высокое искусство. Сам Дюрер в сопровождении своего учителя М. Вольгемута и скульптора А. Крафта шествовал в самом сердце процессии — он замыкал вереницу ремесленников, за ним следовали бургомистры и представители городского патрициата [10, S. 9]. При общей бюргерской направленности праздника большое внимание было уделено связи Дюрера и Максимилиана. Дюрер шествовал в составе процессии с пожалованным императором гербом с тремя серебряными щитами на лазоревом фоне. А в тексте, посвященном Дюреру, Р. Маргграф подробно пе-

ресказал упомянутый у Карела ван Мандера и его последователей анекдот о дворянине и лестнице, а также — о встрече с императором и получении герба из его рук [10, S. 60–62]. И хотя автор высказал вполне резонные сомнения в правдивости этих историй, они нашли яркое отражение в оформлении праздника.

Участник мероприятия, художник Франц Траутман, даже посвятил гербу Дюрера стихотворение⁽²⁾. В нем герб был истолкован как символическое воплощение качеств, необходимых истинному художнику с точки зрения романтической культуры. Другой участник торжества, художник Э.Н. Нойройтер, выпустил офорт с изображением праздничного шествия (1843, Лондон, Британский музей). Для этой работы он избрал именно момент передачи герба императором, роль которого исполнил художник Вильгельм Лихтенфельд, Дюреру, в роли которого выступал художник Эдуард Герхард [9].

Фигура Максимилиана появилась и во время праздничного шествия в честь Дюрера 10 февраля 1872 года в Берлине. На иллюстрации к газетной статье, описывающей это мероприятие, немецкий художник Антон фон Вернер показал именно момент встречи художника и императора. Причем главный герой торжества, Дюрер, изображен на возвышении и несколько сверху взирает на императора, пришедшего засвидетельствовать ему свое почтение [5].

(2) Фон герба [своей] чистейшей воздушной голубиной говорит, что искусство — небесный проводник, и указывает на таинственную пропасть между искусством и безрадостной действительностью.

Первый щит, серебряный, он вознаграждает
Честный ум и верную радость усердия;
И в ком не живет, объединившись, эта пара,
тому сердце не принесет души художника.

Второй щит благодарит твое чистое сердце,
Благочестивый ум твоей живописи,
Только тогда слава несет гения к небесам,
когда он свободен от чада подлости.

Третий хвалит скромный нрав
и то, что тебя никогда не привлекала лишь выгода;
Лишь тот воспламеняется истинным порывом,
кого прельщает одно лишь искусство, а не чистое золото [цит. по: 10, S. 61–62; подстрочный перевод наш. — Л.Ф.].

Дюрер и идея преемственности немецкого искусства

Дюрер стал подлинным кумиром немецких романтиков. Однако в отличие от Рафаэля, вызывавшего восхищение и казавшегося холодным и недостижимым, нюрнбергский мастер воспринимался гораздо живее и ближе. Показателен пассаж В.Г. Вакенродера, в котором он описывает свое видение Рафаэля и Дюрера у трона искусства: «У меня не хватило смелости заговорить с божественным Рафаэлем; тайный благоговейный страх сковал мои уста. Но только я собрался приветствовать моего Альбрехта и излить ему мою любовь — как в это самое мгновение все с шумом смешалось перед моими глазами, и я пробудился в сильном волнении» [1, с. 65]. Именно Дюрер воспринимался романтиками как непосредственный предшественник, старший товарищ. В композиции Карла Херманна, созданной для Нюрнбергской ратуши по случаю торжеств в честь 300-летия со дня смерти Дюрера, у гроба художника стоят именно современные мастера — Ф.И. Овербек, К.Д. Раух и Б. Торвальдсен (не сохранилась, известна по гравюрам и витражным копиям) [11, S. 187]. В декоре фасада Дрезденской картинной галереи статуя Дюрера встраивается в сложную систему скульптурного убранства, создававшегося в 1850-е годы Эрнстом Юлиусом Хенелем и Эрнстом Ричелом. Фигура Дюрера становится в этой программе важной вехой на пути искусства от античности к современной немецкой живописи, которую воплощает изображение Петера Корнелиуса [13, S. 23]. Та же идея преемственности современного немецкого искусства по отношению к Дюреру выражена более развернуто в оформлении фасада старого здания Кунстхалле в Гамбурге (1863–1869): с Дюрером соседствуют современные художники — Петер Корнелиус и представленные в виде портретных медальонов А.Я. Карстенс, В. Каульбах и Ф.И. Овербек [17, S. 10]. На портрете работы художника Карла Кристиана Фогеля фон Фогельштейна (1814, Государственные художественные собрания Дрездена) лидер назарейцев Ф.И. Овербек изображен за изучением некоего рисунка или гравюры с хорошо заметной монограммой Дюрера.пейзажист-романтик следующего поколения Андреас Ахенбах сти-

лизовал свою монограмму под монограмму великого нюрнбержца⁽³⁾. Назарейцы копировали прическу Дюрера и добавляли элементы моды его времени к своим костюмам. В Дюссельдорфской академии под руководством назарейца Фридриха Вильгельма фон Шадова ставятся многочисленные «живые картины». Они стали особенно популярными в XIX веке не без содействия И.В. Гёте, восходили к средневековым театрализованным практикам, что прекрасно согласовывалось с общей художественной парадигмой Ф.В. Шадова. И частыми образцами для «живых картин» в Дюссельдорфе становятся именно работы Дюрера [6, S. 230]. Образ Дюрера и его произведения вышли за рамки чисто профессионального интереса немецких романтиков, став частью их повседневной жизни.

Обращение к личности Дюрера, его биографии, его внешнему виду стало более значимым для немецких романтиков, чем подражание его образному строю, конкретным приемам и мотивам. В религиозной живописи, как станковой, так и монументальной, очевидны другие источники вдохновения, в первую очередь — работы Рафаэля (Ф.И. Овербек, Ф.В. Шадов, Э. Бендеманн) и Микеланджело (П. Корнелиус). Очевидные заимствования из Дюрера связаны чаще всего с определенной тематикой: национальной, патриотической или исторической. В этих случаях обращение к образам нюрнбергского мастера можно считать частью программы того или иного произведения. Так, в картине Франца Пфорра «Суламифь и Мария» (1811, Музей Г. Шеффера, Швейнфурт) раскрывается тема «Италии и Германии», при этом в композиции очевидны заимствования из Дюрера и Рафаэля [8].

Работы Дюрера активно использовались в качестве образцов для картин, созданных к празднику Дюрера в Нюрнберге в 1828 году. Так, интерьер гравюры «Святой Иероним в келье» был использован Фердинандом Феллнером в композиции «Дюрер поступает в ученики к Михаэлю Вольгемуту» (не сохранилась, известна по гравюрам и витражным копиям) [11, S. 181].

(3) Примером может послужить рисунок «Местность в Айфеле» (1835, Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг).

Дюрер-график в рецепции немецких романтиков

Образцами для немецких романтиков чаще всего служили гравюры Дюрера. Восприятие Дюрера именно как художника-графика, в первую очередь — гравера, также стало частью его романтического культа. Именно как мастер гравюры Дюрер предстает на программной картине назарейцев — «Триумфе религии в искусстве» Ф.И. Овербека. В авторском комментарии к картине Ф.И. Овербек охарактеризовал место Дюрера в истории искусства так: «Здесь те, кого объединяет занятие и живописью, и гравированием. Это Лука Лейденский, пожимающий руки Мантеньи, а между ними выделяется Дюрер, будто разделяющий с каждым из них дружеское приветствие» [3, с. 87]. Графика Дюрера оказывала влияние и на стиль немецких рисовальщиков эпохи романтизма. Они часто использовали перо или твердый карандаш, подражая четкости гравированных линий Дюрера. Гравюры мастера также служили частым материалом для копирования в кругу назарейцев. Особенно известны копии, сделанные Юлиусом Шнорром фон Карлсфельдом [15, р. 127].

Особенно очевидны связи с Дюрером в памятниках книжной графики XIX века. Популярным источником образцов для назарейцев и их последователей стали литографические копии рисунков Дюрера к «Молитвеннику» Максимилиана. Они были изданы в 1808 году мюнхенским гравером и рисовальщиком Иоганном Непомуком Штриксером и издателем Алоизом Зенефельдером.

Мюнхенский художник Карл Филипп Фор копировал отдельные фигуры из иллюстраций к «Молитвеннику», уделяя особое внимание изображениям рыцарей и крестьян [15, р. 130]. Мотив арабеска, свободно вьющегося по полям, снабженного виртуозными росчерками, ярко проявился в иллюстрациях П. Корнелиуса к «Фаусту». Более того, на иллюстрации «В церкви» (1811, Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) автор изобразил самого себя вместе с Дюрером, что вновь отсылает к теме внутренней связи и преемственности назарейцев по отношению к нюрнбергскому мастеру [4]. Ряд сходных с рисунками Дюрера мотивов можно обнаружить в иллюстрациях Нойройтера к балладам и романсам И.В. Гёте (1829) [14, р. 7–9].

Иконографические мотивы гравюр Дюрера также широко встречаются в графике немецких романтиков. Так, мотив сидящей фигу-

ры из знаменитой «Меланхолии» (1514) активно развивал в своих рисунках Л.Э. Гримм. В иллюстрациях Ю. Шнорра фон Карлсфельда к «Апокалипсису» (1860) встречаются цитаты из знаменитых ксилографий Дюрера (1498), а образ Св. Георгия в рисунке М. фон Швиндта (Вашингтон, Национальная галерея) очевидно восходит к рисунку Дюрера на полях «Молитвенника» Максимилиана [15, р. 132–136].

Заключение

Таким образом, созданный романтиками образ Дюрера достаточно многоаспектен. Дюрер предстает как христианский художник, не уступающий в своем благочестии Рафаэлю, как мастер, обласканный сильными мира сего, как великий гравер. Он считался и воплощением рыцарского средневековья, и ярчайшим представителем бюргерства, вышедшего на историческую сцену на заре Нового времени. Но в первую очередь художники эпохи романтизма восхваляли Дюрера как воплощение национальной идеи и прямого предшественника современных немецких живописцев.

Список литературы:

- 1 *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве / Пер. с нем. М.: Искусство, 1977. 263 с.
- 2 *Ван Мандер К.* Книга о художниках / Пер. с гол. В.М. Минорского. СПб.: Азбука-классика, 2007. 542 с.
- 3 *Овербек Ф.* «Триумф религии в искусстве» Фридриха Овербека: картина маслом из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне. Комментарий автора // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2022. № 1. С. 86–88.
- 4 *Assel J., Jäger G.* Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust // Goethezeitportal.de. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html> (дата обращения 28.05.2022).
- 5 Das Maskenfest des berliner Künstlervereins // *Illustrierte Zeitung*. 1872. № 1498. 16 März. S. 191–194.
- 6 *Eberlein K.K.* Die *Düsseldorfer Malerschule und Immermanns Musterbühne* // *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte: Wallraf-Richartz Jahrbuch*. 1936. Vol. 9. P. 228–238.
- 7 *Förster E.* Peter von Cornelius Entwürfe zu den Kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München. Leipzig: Verlag von Alphonse Dürr, 1875. 54 S., 47 Taf.
- 8 *Hassforther B.* Das Gemälde "Sulamith und Maria" von Franz Pforr. Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut Heidelberg, 1985 // *Bela1996.de*. URL: <http://www.bela1996.de/art/pforr/pforr-01.html#Heading22> (дата обращения 02.09.2022).
- 9 Kaiser Maximilian verleiht dem Albrecht Dürer sein Wappen // *Britishmuseum.org*. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1999-1128-8 (дата обращения 19.08.2022).
- 10 *Marggraff R.* Kaiser Maximilian I und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Teilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17 Februar und 2 März 1840. Nürnberg: Verlag von Friedrich Campe, 1840. 152 S.
- 11 *Mende M.* Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828. Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik // *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. 1969. S. 177–209.
- 12 *Mende M.* Kaiser Maximilian I hält Albrecht Dürer die Leiter. Ein neuerworbenes Gemälde von August Siegert, 1849 // *Monats Anzeiger*. 1993. № 146. S. 1170–1171.
- 13 *Reichardt G.* Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert // *Horizonte – Neue Serie*. 2016. Ed. 1. S. 1–31.
- 14 *Schreiber T.* *At the Edge of Romanticism: An Intermedial Analysis of Eugen Neureuther's Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen* // *E-romantikstudier*. 2017. № 5. P. 1–27.
- 15 *Sievekling H.* *German Draftsmanship in the Ages of Dürer and Goethe: Parallels and Resonance* // *Master Drawings*. 2001. Vol. 39. № 2. P. 114–142.
- 16 *Telesko W.* *Imperator perpetuus? Zur Rezeption Kaiser Maximilians I vom 18 bis zum frühen 20 Jahrhundert* // *Kaiser Maximilian I und die Kunst der Dürerzeit*. *Albertina Wien, München – London – New York: Prestel*, 2012. S. 116–127.
- 17 *Thimann M.* Raffael und Dürer Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik // *Sterbliche Götter: Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 2015. S. 8–41.
- 18 Werke aus dem Dürer-Stammbuch // *Museen.nuernberg.de*. URL: <https://museen.nuernberg.de/duererhaus/themen/werke-duerer-stammbuch/> (дата обращения 19.08.2022).

References:

- 1 Vakenroder V.G. *Fantazii ob iskusstve* [Fantasies about Art], transl. from German. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 263 p. (In Russian)
- 2 Van Mander K. *Kniga o khudozhnikakh* [Book about Artists], transl. from Dutch V.M. Minorsky. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 543 p. (In Russian).
- 3 Overbek F. "Triumf religii v iskusstve" Fridrikha Overbeka: kartina maslom iz Shtedelesvskogo instituta vo Frankfurte-na-Maine. Kommentarii avtora ["The Triumph of Religion in Art" by Friedrich Overbeck: An Oil Painting from the Stedel Institute in Frankfurt-am-Main. Author's Comment]. *Novoe iskusstvovoznanie. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva*, 2022, no. 1, pp. 86–88. (In Russian)
- 4 Assel J., Jäger G. Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust. *Goethezeitportal.de*. Available at: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html> (accessed 28.05.2022).
- 5 Das Maskenfest des berliner Künstlervereins. *Illustrierte Zeitung*, 1872, no. 1498, 16 März, pp. 191–194.
- 6 Eberlein K.K. Die *Düsseldorfer Malerschule und Immermanns Musterbühne*. *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte: Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1936, vol. 9, pp. 228–238.
- 7 Förster E. *Peter von Cornelius Entwürfe zu den Kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München*. Leipzig, Verlag von Alphonse Dürr, 1875. 54 p., 47 Taf.
- 8 Hassforther B. Das Gemälde "Sulamith und Maria" von Franz Pforr. Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut Heidelberg, 1985. *Bela1996.de*. Available at: <http://www.bela1996.de/art/pforr/pforr-01.html#Heading22> (accessed 02.09.2022).
- 9 Kaiser Maximilian verleiht dem Albrecht Dürer sein Wappen. *Britishmuseum.org*. Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1999-1128-8 (accessed 19.08.2022).
- 10 Marggraff R. *Kaiser Maximilian I und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Teilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17 Februar und 2 März 1840*. Nürnberg, Verlag von Friedrich Campe, 1840. 152 p.
- 11 Mende M. Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828. Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, pp. 177–209.
- 12 Mende M. Kaiser Maximilian I hält Albrecht Dürer die Leiter. Ein neuerworbenes Gemälde von August Siegert, 1849. *Monats Anzeiger*, 1993, no. 146, pp. 1170–1171.
- 13 Reichardt G. Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert. *Horizonte – Neue Serie*, 2016, ed. 1, pp. 1–31.
- 14 *Schreiber T.* *At the Edge of Romanticism: An Intermedial Analysis of Eugen Neureuther's Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen*. *E-romantikstudier*, 2017, no. 5, pp. 1–27.
- 15 *Sievekling H.* *German Draftsmanship in the Ages of Dürer and Goethe: Parallels and Resonance*. *Master Drawings*, 2001, vol. 39, no. 2, pp. 114–142.
- 16 *Telesko W.* *Imperator perpetuus? Zur Rezeption Kaiser Maximilians I vom 18 bis zum frühen 20 Jahrhundert*. *Kaiser Maximilian I und die Kunst der Dürerzeit*. *Albertina Wien, München – London – New York, Prestel*, 2012, pp. 116–127.
- 17 Thimann M. Raffael und Dürer Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik. *Sterbliche Götter: Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 2015, pp. 8–41.
- 18 Werke aus dem Dürer-Stammbuch. *Museen.nuernberg.de*. Available at: <https://museen.nuernberg.de/duererhaus/themen/werke-duerer-stammbuch/> (accessed 19.08.2022).

УДК 726.71+82

ББК 85.113(2)

Башкирова Мария Андреевна

Аспирант кафедры истории отечественного искусства, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, 1
ORCID ID: 0000-0002-3634-0491
ResearcherID: HLQ-7227-2023
Mariyamasha@yandex.ru

Ключевые слова: Спасо-Вифанский монастырь, русская архитектура XVIII века, Вифания, Фавор, митрополит Платон (Левшин), образец, сакральная топография

Башкирова Мария Андреевна

«Проповедующая» архитектура: Спасо-Вифанская обитель митрополита Платона



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-324-353

Для цит.: Башкирова М.А. «Проповедующая» архитектура: Спасо-Вифанская обитель митрополита Платона // Художественная культура. 2023. № 2. С. 324–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-324-353>.

For cit.: Bashkirova M.A. "Preaching" Architecture: the Saviour of Bethany Monastery of Metropolitan Platon (Levshin). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 324–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-324-353>. (In Russian)

Bashkirova Mariya A.

PhD Student, Department of Russian Art History, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3634-0491
ResearcherID: HLQ-7227-2023
Mariyamasha@yandex.ru

Keywords: the Saviour of Bethany Monastery, Russian architecture of the 18th century, Bethany, mount Tabor, Metropolitan Platon (Levshin), venerated prototype, sacred topography

Bashkirova Mariya A.

"Preaching" Architecture: the Saviour of Bethany Monastery of Metropolitan Platon (Levshin)

Аннотация. Спасо-Вифанский монастырь был основан митрополитом Платоном Левшиным вблизи Троице-Сергиевой лавры в 1783 году. Преображенский собор Вифании получил уникальное архитектурное решение алтаря в виде грота, который по замыслу основателя должен был изображать евангельский Фавор. Претерпев ряд разрушительных перестроек XIX века, обитель прекратила существование в начале 1930-х годов. Впоследствии этот самобытный памятник оказался исключен из парадигмы изучения русской архитектуры XVIII века.

В статье исследуется сложение и развитие идейной программы Вифании через литературное наследие митрополита Платона. Корпус письменных источников, непосредственно касающихся истории строительства монастыря, в целом невелик. Тем ценнее тексты самого основателя, хотя они и принадлежат преимущественно жанру проповеди, который не предполагает специальной меморативной функции. Также в качестве возможного подхода к проблеме статья предлагает рассмотрение тех пастырских речей Платона, что были произнесены в Вифанском соборе, как произведений, составлявших ансамбль с его архитектурой.

Проанализированы пять речей митрополита Платона, фиксирующих его богословскую трактовку евангельских сюжетов, которым посвящены алтари собора и сама обитель: воскрешение Лазаря и дом в Вифании, Преображения Христа и гора Фавор. Также рассмотрены «Автобиография» митрополита Платона и некоторые тексты его современников. Вместе они позволили, во-первых, прояснить предпосылки сложения замысла подмосковной Вифании и вместе с тем выявить в нем особый рефлексивный уровень. Во-вторых, «задать» принципиально иные вопросы проповедям, которые ранее представлялись только разновидностью письменных источников, и показать их связь с храмовой архитектурой как своего рода синтез искусств.

Abstract. The Saviour of Bethany Monastery was founded by Metropolitan Platon (Levshin) near the Trinity Lavra of St. Sergius in 1783. The Transfiguration Cathedral of Bethany had an extraordinary altar in the shape of a grotto, which, according to the founder's plan, was supposed to represent the evangelical Tabor. After a series of harmful reconstructions in the 19th century, in the 1930s, the monastery ceased to exist. Thereafter this unique building was excluded from the paradigm of studying the history of the 18th century Russian architecture.

The article examines a set of ideas behind Metropolitan Platon's intention as reflected in his writings. There is not enough material on the construction of the monastery; consequently, the texts of the founder himself are particularly valuable, even though they mostly belong to the genre of sermon that does not imply a commemorative function. Also, as a possible approach to the problem, the article suggests considering the pastoral speeches of Platon that were delivered in the Bethany Cathedral as works that formed an ensemble with its architecture.

Five speeches of Metropolitan Platon have been analysed, fixing his theological interpretation of the gospel stories, which the altars of the cathedral and the monastery itself are dedicated to: the Resurrection of Lazarus and his house in Bethany, the Transfiguration of Christ, and the mount Tabor. "Autobiography" by Platon and some writings by his contemporaries have also been investigated. All these sources have allowed to, firstly, clarify the precondition for Platon's design of the Bethany monastery and highlight its particular reflexive level; and secondly, to put fundamentally different questions to sermons, which were previously considered only as a kind of written sources, and to show their connection with temple architecture as synthesis of arts.

Введение

Подмосковная Вифания была основана митрополитом Платоном Левшинным в 1783 году в качестве личной резиденции, а также будущей усыпальницы. При жизни Платона она стала важным интеллектуальным центром Москвы последней трети XVIII века и своего рода достопримечательностью: Вифанию посещали И.В. Лопухин, И.М. Долгоруков, будущий государственный деятель Ф.П. Лубяновский [8, с. 456]. Обитель упомянута в путевых записках Ф. де Миранды [9, с. 190] и письмах М. Уилмот [28, р. 401], а ее изображение было включено в пейзажную серию Ж. Делабарта 1798 года⁽¹⁾.

Некачественные ремонты XIX века исказили первоначальную идею Платона и повлияли на восприятие этого памятника. Несмотря на интерес к платоновской Вифании среди литераторов в 1830–1840-е годы [2], монастырский ансамбль остался на периферии магистральной линии истории русского искусства и архитектуры XVIII века. Исключением стал короткий период в середине 1920-х годов, ознаменовавшийся небольшой статьёй искусствоведа А.Н. Свирина в путеводителе Общества изучения русской усадьбы [22]⁽²⁾ и закончившийся вместе с разрушением Вифании в начале 1930-х годов.

С 2000-х годов наблюдается тенденция к изучению историками архитектуры действительно редких для русских храмов эпохи классицизма форм вифанского Спасо-Преображенского собора, а также лежащей в основе проекта уникальной идейной программы, разработанной для обители ее просвещенным основателем [20; 21; 24; 26; 27]. Однако необычное наречение монастыря в честь палестинской Вифании, символика «Фавора» и само по себе устройство подобной конструкции внутри православного храма представляются проявлениями единого замысла, по-прежнему требующими дальнейшего углубленного изучения.

В статье предпринята попытка, во-первых, проанализировать тексты — в первую очередь, проповеди — митрополита Платона и его круга как особого рода письменный источник, позволяющий лучше

понять ту специфическую культурную и религиозную атмосферу, в которой формировался замысел обители, и интенции заказчика этого самобытного архитектурного произведения. Во-вторых, обозначить новый подход к осмыслению платоновской Вифании как синтетического произведения религиозного искусства, образ которой создавался посредством архитектуры, литературы и священной топографии.

Программа обители в «Автобиографии» и проповедях митрополита Платона

Главной святыней обители являлся Спасо-Преображенский собор, в восточной части которого находилась имитация скалы. С точки зрения типологии архитектуры это сооружение являлось парковым гротом, но по замыслу митрополита Платона оно должно было воспроизводить образ библейского Фавора. Внутри этой конструкции находился нижний престол, освященный в 1785 году в память Воскрешения Лазаря. Позднее сюда был перенесен деревянный гроб преподобного Сергия Радонежского, а впоследствии устроено погребение самого Платона. Вершину вифанского «Фавора», примыкавшую к храму, венчала ротонда с главным Спасо-Преображенским алтарем, который был освящен год спустя, летом 1786 года.

Основные положения программы собственной обители и посвящения ее престолов митрополит Платон декларировал в одной из своих проповедей. Следует отметить, что произнесена она была спустя десятилетие после основания Вифании — в 1793 году [14]. Этот текст хорошо известен: он был проанализирован С.П. Шевыревым, первым предпринявшим попытку толкования вифанского «Фавора» и для этого обратившимся к сочинениям Платона как основателя обители. Шевырев цитирует отрывок из проповеди, в которой Платон раскрывает символику алтарей, в своей книге «Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году», в главе, посвященной Лавре и Вифании [25, с. 16–17]. В дальнейшем этот фрагмент перешел в различные популярные описания обители и краеведческие очерки.

Сами по себе тезисы идейной программы, приведенные Платоном в этом тексте, мало проясняют предпосылки сложения всего замысла. Кроме того, подход к жанру проповеди исключительно как к исто-

(1) Ж. Делабарт. Вид Троице-Сергиевой лавры от Вифанского монастыря. 1798. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

(2) Емму предшествовал доклад «Вифания», сделанный на заседании ОИРУ [6, с. 23].

рическому источнику представляется не самым плодотворным. Он требует осторожности в интерпретации и критического сопоставления с архитектурой реального храма.

Особенность проповеди XVIII века как исторического источника заключается в том, что она хранит информацию о «частных решениях», принятых проповедником в той или иной ситуации, но едва ли может поведать о каких-либо «целостных и стабильных системах» [7, с. 254–255] — к примеру, таких, как программа архитектурного сооружения. Между тем есть все основания утверждать, что идейная программа Вифанского собора менялась в процессе строительства (что никак не отразилось в проповедях Платона). Так, историком Спасо-Вифанского монастыря К.А. Филимоновым было опубликовано самое раннее из известных его описаний, относящееся к 1785 году, в котором говорится, что верхний (еще не оконченный) алтарь посвящен празднику Входа Господа в Иерусалим [24, с. 47]. Шевырев, создавая свой нарратив о подмосковной Вифании и ее основателе, не учел десятилетие, разделяющее освящение собора и проповедь в память об этом событии, равно как и жанровую специфику использованного им источника.

Как будет показано ниже, Платон в полном соответствии с законами жанра активно манипулировал аллюзиями и цитатами, пересобирая их в новую богословскую композицию: так, произнося проповедь в 1803 году [15], он презентует пастве уже новую интерпретацию все того же «Фавора», находившегося внутри Вифанского собора.

В текстах митрополита Платона не содержится никаких эстетических суждений, как, к примеру, в хрестоматийном изложении аббатом Сугерием заказанного им собора [19, с. 131–133]. Они не могут пролить свет на стилистические особенности этой архитектуры, равно как и на личные вкусовые пристрастия Платона, а главное — степень вовлеченности заказчика в работу над проектом. Кроме того, и проповеди, и собственное жизнеописание митрополита Платона являются самостоятельными произведениями, созданными уже после окончания строительства упомянутого в них собора. Они были рассчитаны на то, чтобы повлиять на представления аудитории и создать определенный образ автора и выстроенного им храма. Возможно, отношение архитектуры и литературы в данном случае следует воспринимать как инверсивное. Эти тексты, скорее всего, фиксировали



Внутр. видъ Спасо-Преобр. храма и Фаворская гора.

Ил. 1. Внутренность Вифанской церкви: гора Фавор. Альбом «Виды Свято-Троицкой Сергиевой лавры и окрестных монастырей». Свято-Троицкая Сергиева лавра: Собственная типография Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1913

итоги многолетних размышлений Платона над идеями, которые были когда-то положены в основание замысла собственной обители, и таким образом сами несли печать влияния архитектуры собора.

В этом случае открывается иной аспект проблемы сопоставления проповеди ктитора и архитектурного воплощения его собора: путь рассмотрения двух этих самостоятельных произведений богословской мысли иерарха как взаимодополняющих частей одного ансамбля. Практически буквальное взаимопроникновение слова и архитектурного решения храмового интерьера, осуществленное Платоном в Вифании, представляется частью своеобразной «режиссуры», которую он ввел в свою проповедническую практику. То же единство архитектуры, пастырского слова и отсылок к священной топографии пронизывает обитель в целом, создавая образ идеального христианского пристанища.

Всего существует три текста, написанных митрополитом Платоном, в которых упоминается Вифания и Спасо-Преображенский собор: краткая история основания обители, содержащаяся в «Автобиографии» [10, с. 14, 47–48], и две проповеди, произнесенные в престольный праздник вифанского собора — та, что была процитирована С.П. Шевыревым и впоследствии растиражирована, относится к 1793 году [14], а вторая, менее известная — к 1803 году [15].

В первой из них митрополит Платон непосредственно комментирует архитектурное решение алтарной части выстроенного им храма, раскрывая взаимосвязь двух посвящений. Более поздняя проповедь, сказанная в двадцатую годовщину основания обители, интересна тем, что в ней проводятся новые параллели между Священным Писанием и реальной архитектурой вифанского собора, дополняющие тезисы идейной программы, изложенные Платоном десятью годами ранее.

«Автобиография» митрополита Платона — первое произведение, к которому обращаются в связи с историей Вифании, хотя оно содержит довольно скудные сведения. Это сочинение было написано митрополитом не ранее 1799 года, и многие важные обстоятельства своей жизни он либо передает намеками, либо вовсе не упоминает. Тем не менее вместе с текстами проповедей «Автобиография» помогает лучше понять как предпосылки сложения замысла новой обители, так и тот богословский пафос, который был свойственен Платону.

Вифанский монастырь начинался как особое кладбище, предназначенное только для братии Троице-Сергиевой лавры: «...положил там устроить кладбище для лаврских монашествующих, кои в лавре погребались, а указами в знаменитых местах было погребать воспрещено» [10, с. 48]. Вместе с основанием обители в 1783 году Платон запретил лаврскому Собору хоронить насельников вне Вифании. Предназначение же Вифании стать новой митрополичьей резиденцией в это время еще не было артикулировано в хозяйственных документах [3, с. 9]. Хотя в действительности кладбище являлось только предлогом, оправдывающим желание иерарха устроить собственную «пустынь» — об этом он прямо пишет в «Автобиографии» [10, с. 48].

Очевидно, что замысел подмосковной Вифании являлся аллюзией на основание таких почитаемых древнерусских святынь, как Киево-Печерская и Псково-Печерская лавра. Оба монастыря выросли на месте «пустыни», в которую удалялись монахи-отшельники. Устроенные ими подземные кельи становились местом погребения, и подобно древним святым митрополит Платон приготовил себе будущую усыпальницу в одном из приделов внутри вифанского «Фавора», который имитировал крипту.

Прототипом подмосковной Вифании могла послужить и так называемая Гефсимания, заложенная в 1755 году в Горицком монастыре в Переславле-Залесском епископом Амвросием Зертис-Каменским, который предпринял попытку символически воспроизвести одно из мест Евангельской истории и образ Гроба Господня в православной обители. Действительно масштабный замысел Амвросия остался незавершенным, но его пример вполне мог вдохновить Платона как преемника (и соперника) Амвросия [10, с. 16] на обращение к теме сакральной топографии.

В «Автобиографии» митрополит представляет основание Вифании как вынужденное, но добровольное удаление от дел епархии. Еще будучи архиепископом, он несколько раз подавал прошения императрице об увольнении его от дел Синода, и наконец в 1785 году перепоручил большинство дел Московской епархии своим заместителям [10, с. 46–48]. Это событие получает любопытную и максимально комплиментарную богословскую трактовку в панегирике, адресованном Платону архимандритом Аполлесом, который провозгласил его предстоятелем Русской Церкви, объединившем в себе сразу два

противоположенных типа святости: Святителя Алексея, как образца церковного и государственного деятеля, и преподобного Сергия Радонежского, отшельника и основателя монастырей [1, с. 4].

Платон пишет, что «к уединению любовь сохранил он во всю жизнь» — и тут же раскрывает свое понимание уединения (весьма далекое от иноческого идеала): «...был крайний уединения любитель, чтобы находиться только у себя дома или с малым числом близких приятелей и друзей обходиться, с коими бы не иначе мог разговаривать, как сам с собою, без всякого принуждения, со всею откровенностью. <...> Каковая к уединению склонность его побудила и пустыню Вифанию устроить и там поселиться» [10, с. 14]. Далее он откровенно и однозначно излагает предысторию того, как его новая резиденция оказалась соединена с кладбищем лаврской братии: последнее было устроено как предлог («чтобы строение сие не перетолковано было от зложелателей и не остановлено» [10, с. 48]) начала строительства собственной уединенной обители — давно желанной, судя по тому, что первое упоминание Вифании в «Автобиографии» относится еще к периоду обучения в Славяно-греко-латинской академии [10, с. 14].

В повествовании Платона присутствует некоторое противоречие — кладбище, явившееся, по его словам, побочным результатом обители, влияет на ее наречение: «...по причине погребаемых братий в надежду воскресения, по примеру Лазаря воскресшего, наименовал оную Вифаниею и устроил нижний храм во имя четверодневного Лазаря» [10, с. 48]. Между тем о верхнем, главном, алтаре, чье посвящение дало наименование всему собору и отразилось в будущем названии Спасо-Вифанского монастыря, в этом сочинении не говорится вовсе. И, как видно, первоначально главным в замысле Вифании было причудливое переплетение христианской добродетели «памяти смертной» со специфическим идеалом уединения в понимании митрополита Платона.

В «Автобиографии» обстоятельства основания Вифании изложены следующим образом: Платон пишет про «многия затруднения, досады... и добрых его намерений и дел в худую сторону толкования» [10, с. 48], которые и стали причиной его решения уединиться в собственной «пустыни» в Корбухе — месте, любимом Платоном еще в молодости, в бытность его учителем Троицкой семинарии («Особливо Платону нравилось, что все в Лавре находил готовое, яко то всегда довольный стол, и напитки, и выезд, и нимало о том не забо-

тился. Должность была для него не затруднительна; всеми любим, с учителями друг, ни в чем не оскуден, здоров и весел, и летом весьма часто, со властями и со учителями, посещали превеселое и милое загородное место, называемое Корбуха, где и баня летняя была. Там прогуливался Платон с товарищами по садам и лесам; плавал по прудам, пристойными играми веселились, и в дружеских, не редко ученых, разговорах, не чувствительно время проходило» [10, с. 23]).

Этот комментарий задает определенный вектор понимания замысла в целом. Видимо, в выборе Платона палестинской Вифании в качестве прообраза собственной обители был не только богословский, но и особый семантический уровень, сродни риторическому пафосу проповедей, произносимых им с амвона, а именно некий смысловой нюанс, сопряженный с его собственной биографией.

Дело в том, что в каждой книге Четвероевангелия Вифания оказывается символически противопоставленной Святому Граду как месту гонений Христа книжниками и фарисеями и будущих Страстей. Христос входит в Иерусалим, где изгоняет торгующих из Храма, после чего удаляется с учениками в Вифанию, где живет Лазарь, названный в Евангелии «другом» Христа; по возвращении обличает искушающих его в Храме первосвященников и старейшин (Мф. 21, Мк. 11, Лк. 19: 29–38). О воскрешении жителя Вифании Лазаря Христом повествует только евангелист Иоанн (Ин. 11), раскрывая дом Лазаря и его сестер как место земного пристанища Христа (Ин. 11: 1–5). Согласно евангельским текстам, пещера с гробом Лазаря находилась не в самой Вифании, а в некотором удалении от селения. Но очевидно, что, устраивая собственную обитель с новым братским кладбищем, митрополит Платон руководствовался не исторической топографией окрестностей Иерусалима.

Возможно, Платон ассоциировал недовольство клира, с которым он сталкивался внутри своей епархии и о котором вскользь упомянул в своих воспоминаниях, с евангельскими историями об искушениях от фарисеев и книжников, а себя — с Христом, удалявшимся из враждебного Иерусалима в Вифанию.

Подобная интерпретация может показаться мнимой, однако примеры евангельских аллюзий, содержащихся в других сочинениях митрополита Платона (и в частности, одного текста, непосредственно касающегося палестинской Вифании, который будет проанализирован



Илл. 2. Свинын П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов. Из путешествий П.П. Свинына. Ч. 1. СПб.: изд. И. Делакроа, тип. Н. Греча, 1839. С. 105. Гравюра напечатана издательством «Библиографический институт» И. Мейера по рисунку П.П. Свинына «Храм Платонов в Вифании». Ок. 1838

ниже), показывают, что он достаточно часто обращался к евангельским примерам, рассуждая о вещах вполне мирских, и проводил параллели, весьма опосредованно связанные со Священным Писанием. Порой трактовки Платона становились откровенно буквалистскими.

Так, осмысление Вифании как особого места в топографии Святой Земли, удостоившегося принять Спасителя как друга, очевидно занимало митрополита в период строительства собственной подмосковной резиденции, о чем свидетельствует проповедь, произнесенная им на освящение в 1785 году Петровской церкви в усадьбе Петровское-Алабино, принадлежавшей Н.А. Демидову [13]. Несмотря на то что главный престол в этой церкви был посвящен Святителю Петру Митрополиту, Платон в своей проповеди обратился к иному, евангельскому сюжету, а именно — гостеприимству сестер Лазаря, Марфы и Марии. То есть к теме дома в Вифании: «Странствует Го-

сподь и ныне и всегда невидимо по сей юдоли земной, ища места ко успокоению Своему; или паче, да подаст покой и благословение принимающим Его... Се днесь мы недостойнии удостоились сего великаго счастья, что Господа своего приняли в дом свой; или паче в дом Его, яко по усердию любящих Его, имяни Его посвященный. Прииди, Господи! посети место сие, и избери его в жилище Себе: не возгнушался Ты посетить дом Марфы Тебя любящая: прими и сие с таковым же усердием приносимое Тебе обиталище: исполни славы Твоя великолепный храм сей» [13, с. 344].

Топос «Вифания — место покоя» — впоследствии присутствовал в обители и в виде надписей: так, в обстоятельном описании Спасо-Вифанского монастыря, опубликованном в «Энциклопедическом лексиконе» в 1837 году Н.И. Надеждиным, приведено «наивное четверостишие» времен Платона, помещенное им на воротах обители [17, с. 518]:

В Вифанию Христос пришел
и водворился тут:
О если б он и здесь покой нашел!
Не тщетны были б кошт и труд.

Как видно, Платон толковал евангельскую Вифанию идеальным пристанищем «ко упокоению». Наречение личной загородной резиденции в память Вифании следует понимать как метафору земного покоя, предваряющего покой вечный, что вполне отражает назначение обители. Действительно, «пустынь» митрополита Платона имела мало общего с пустынножительством древних подвижников и позднее все более походила на воплощение сентименталистской идеи «естественной жизни», и первый исследователь платоновской Вифании А.Н. Свирин справедливо рассматривал ее как своеобразный аналог светского эрмитажа [22, с. 75]. Отметим, что трактовка этого локуса в проповеди 1783 года не отличается от ретроспективы, приведенной Платоном почти двадцать лет спустя, в «Автобиографии» конца 1790-х годов: Вифания в текстах митрополита неизменно предстает идеалом земного покоя.

Следующее сочинение Платона, важное для понимания идейной программы вифанского собора, относится к 1793 году. Это то самое

многократно цитированное «Слово на день Преображения Господня» [14], в котором был сделан пространный комментарий к возведенному собору: «Храм сей посвящен святейшему имени Преобразившегося Господа, а сущий под ним храм посвящен Тому же Господу, воскресившему Лазаря из мертвых. Один храм к другому имеет близкое отношение. Ибо между Воскресением и Преображением есть союз таинственный. Не говорю я о Воскресении и Преображении Христовом, но о воскресении и преобразении нашем. Ибо Христос и воскрес для нашего воскресения, и преобразился для преобразования нашего... Выходя из нижнего сего храма, восходим на сей верхний. Так, выходя из гроба воскресением, восходим мы в храм славы, преобразуясь из тления в нетление. Не можно удостоиться преобразования, доколе не удостоимся воскресения» [14, с. 298–299].

Здесь Платон допускает очевидное нарушение хронологии в изложении евангельских событий: согласно Евангелию, Спаситель преобразился перед учениками задолго до Крестной смерти и Воскресения. Логичность именно такого построения, возможно, станет яснее, если обратиться к традиционному толкованию праздника Преображения Господня, которое осмысливается как Теофания, то есть явление Христа и Его Небесного Царства в Славе (Мк. 9:1). Так, святой Филарет Дроздов, воспитанник митрополита, в одном из писем недвусмысленно дает именно такую богословскую трактовку: «Еще спрашиваете, что значит: не имут вкусить смерти, дондеже видят Царствие Божией пришедшее в силе? Читайте слова, непосредственно за сим следующие, в девятой главе Евангелия от Марка, и Вы найдете истолкование. Именно тут описывается преобразование Спасителя, в котором трое из апостолов видели Его в такой славе, в какой Он являться будет блаженным в Царствии Божией и какой они сами причастны будут... Так, трое из апостолов прежде смерти своей видели Царствие Божие, пришедшее в силе» [16, с. 29].

Если Преображение было явлением на земле Небесного Царства, следовательно, в храме, посвященном Преображению, будет уместным представить его образ, который и символизировала устроенная в восточной части собора имитация горы, увенчанная ротондой. Таким образом, и сооружение в алтаре имитации Фавора с алтарем в честь Воскрешения Лазаря и гробницей основателя, и устроенное в Вифании кладбище лаврской братии должны были раскрывать тему

ожидания будущего Воскресения. Однако риторика Преображения не сразу вошла в идейную программу Вифании.

В уже упоминавшейся статье К.А. Филимонова [24] приведены убедительные доказательства того, что еще в 1785 году система посвящений обители находилась в процессе становления: Платон уже нарек свою пустынь «Вифанией», а в посвящениях алтарей следовал логике Евангельской истории, согласно которой за Воскрешением Лазаря следует Вход в Иерусалим. В церковном календаре поминовение этих событий происходит в Страстную седмицу, поэтому меняя в 1785 или 1786 году посвящение верхнего алтаря, Платон отказывается от темы Крестного пути Спасителя в пользу более торжественной и «мажорной» темы. Ротонда на вершине «горы» должна была ассоциироваться отныне не с Иерусалимом, «побивающим пророков» (Мф. 23:37), но с «сенью», о которой говорил апостол (Мф. 17:4). Думается, исследователь совершенно справедливо указывает на то, что ошибка составителя в данном случае маловероятна [24, с. 47] и еще в 1785 году программа обители действительно строилась только вокруг Вифании. Сам Платон явно обходит молчанием замысел устройства алтаря на вершине «Фавора»: в «Автобиографии» он упоминает лишь свое решение относительно посвящения нижнего Лазаревского алтаря и его связь с наречением всей обители целиком [10, с. 48]⁽³⁾.

Стоит отметить, что радикальное изменение в идейной программе около 1785–1786 годов больше соответствовало архитектурному решению Вифанского собора, в котором нижнему затемненному уровню было противопоставлено наполненное светом и воздухом верхнее пространство с открытыми хорами и позолоченной ротондой. Прежнее — топографически более адекватное Евангельскому тексту — посвящение сближало собор с латинскими кальвариями и Sacri Monti эпохи барокко, не предполагавшими каких-либо риторических подмен и нетривиальных сопоставлений евангельских сюжетов. Введение же в первоначально стройную идейную программу

(3) Историк церкви С.К. Смирнов, работавший с архивами Вифании в середине XIX века, в своем исследовании пишет, что нижний Лазаревский алтарь был освящен 6 августа 1785 года [23, с. 5] — то есть в день Преображения Господня. Была ли им допущена ошибка, или же митрополит Платон сознательно мистифицировал освящение собора, сказать трудно, но это расхождение заслуживает внимания, учитывая свидетельства изменения идейной программы как раз в этот период.

собора образа палестинского Фавора как места Преображения Христа посреди строительства открыло путь для новых манипуляций с христианской топикой, к которым, как будет показано ниже, и прибегали вифанские проповедники.

Таким образом, проповедь 1793 года фиксирует идейную программу в ее «редакции» около 1785/1786 годов, остававшуюся актуальной для митрополита Платона по крайней мере еще десятилетие. Однако богословие «союза таинственного» [14, с. 298–299] не то чтобы стало отрицаться им позднее, но уступило место новой проповеднической риторике.

Так, следующая проповедь в честь двадцатой годовщины основания обители, произнесенная Платоном в 1803 году в Вифанском соборе, интересна тем, что в ней митрополит рассуждает о Новом и Ветхом Завете через евангельскую топографию, а в качестве универсальной метафоры использует образ «святой горы», сравнивая между собой Фавор и Сион [15]. Богословские выкладки Платона в этом тексте построены на символических совмещениях сразу нескольких святынь — горы Фавор и Сион, а также образа «горы Господней» в «Псалтири» — через их формальную общность и напоминают схоластический жанр суммы: «Всякая гора на каждом месте во Вселенной есть единого и того же естества и свойства, как Фавор и Синай» [15, с. 63]. В завершении «Слова» митрополит Платон цитирует 14-й Псалом: «Кто взыдет на гору Господню? Или кто встанет на месте святом Его?..» — подводя итог размышлениям над образом «святой горы» как места богообщения, символа праведности и самого Рая.

Этот текст 1803 года демонстрирует непрекращающуюся эволюцию идейной программы и приращение ее богословских смыслов. В заключении своей проповеди митрополит Платон говорит: «...мы теперь мнимся стоять на горе, которая есть малейшее и весьма недостаточное изображение горы Фаворския, но Богу все едино — в великом и малом творить чудеса» [15, с. 68–69]. Очевидно, вифанский «Фавор» со временем «вырос» из изложенных в проповеди 1793 года тезисов и получил иное толкование: теперь Платон раскрывает это сооружение как зримый и осязаемый образ «горы дома Господня» (Мих. 4:1), буквально представляющий чисто символический ландшафт из Библии в интерьере собора. Богословское внимание Платона смещается с темы

ожидания воскресения, оппозиции бренной земной жизни и жизни вечной, на осмысление священства и собственного служения.

Эти же слова — «мы теперь мнимся стоять на горе» — показывают единство целеполагания написанной митрополитом проповеди и заказанного им ранее храмового интерьера. Дело в том, что амвон в вифанском соборе, судя по всему, располагался непосредственно на вершине «Фавора»: если судить по дореволюционным фотографиям интерьера храма, входы и галереи, ведущие к верхнему алтарю, действительно переходили в небольшую площадку перед ротондой⁽⁴⁾. Но и в том случае, если амвон находился перед «Фавором», в центре наоса, проповедь священника, произнесенная в этом интерьере, должна была производить особый эффект на воображение прихожан при упоминании палестинских святынь.

Алтарь храма становился своеобразной пластической иконой сакральной топографии, являющей пастве содержание проповеди. А торжественное восхождение клира к верхнему Преображенскому престолу по ступеням, устроенным прямо на склоне «Фавора», во время каждой литургии в Вифанском соборе раскрывалось как своеобразная перформативная иллюстрация пресловутого «союза таинственного», о котором говорится в проповеди 1793 года [14, с. 298–299].

Речь проповедника и имитация скалы в алтарной части собора дополняли друг друга, образуя единое целое, очевидно претендуя на то, чтобы целиком завладеть чувствами собравшихся в храме. И.Е. Путьтин обращает внимание на то, что подобный архитектурный замысел осуществляется в эпоху «говорящей архитектуры», и определяет его как «повествовательный» [21, с. 161]. Продолжая проведенную параллель, можно охарактеризовать интерьер храма как «проповедующий».

Митрополиту Платону подражали другие проповедники, поднимавшиеся на амвон Вифанского собора. Так, в речи «Таиниче Божий», произнесенной учителем риторики Спасо-Вифанской семинарии Никифором Платоновым при его посвящении в иеродиаконья и затем изданной в типографии Московского университета, автор обращается

(4) То, что «Фавор» был амвоном, не подвергал сомнению автор первого исторического исследования Спасо-Вифанского монастыря С.К. Смирнов [23, с. 5–6].

к Платону со словами: «Великий Иерарх! Се святая оная гора, к коей приближение стоит жизни нашей. *Всяк прикасаяся к горе сей, смертью умрет* [здесь и далее курсив автора]. Се престол, где слово Отчее! Се олтарь, на коем Божественный закалается в жертву Исаака. Ах! Страшно место сие! *Се дом Господен, и сия врата небесныя*. <...> Но Ты, Пастырю, восходящий на сию гору, подобно Моисею, и беседующий внутренно с Богом, Ты, умеря страх сей призыванием благоволения Божия, воззвал ныне меня, яко стоящего низу горы со трепетом, к сему святому и страшному месту, сослужиши Царю Царей» [18, с. 5]. Как видно, Платон всячески поощрял подобные риторические комментарии к интерьеру вифанского собора и среди своих учеников. Это дважды встречающееся упоминание восхождения священника на верх «Фавора» и подтверждает мысль о том, что у себя в Вифании Платон совместил в этой замысловатой конструкции функции как алтаря, так и проповеднической кафедры.

Приведенные выше тексты проповедей демонстрируют, насколько широки были границы применения библейских аллюзий в богословской школе митрополита Платона. Вкупе с его велеречивым, порой откровенно выпяренным стилем, эти сопоставления выглядят механическим соединением формально сходных понятий⁽⁵⁾. «Фавор» становится одновременно темой и предпосылкой для проповедей,

(5) Ряд примеров можно продолжить, приведя торжественную речь Платона (в то время еще архиепископа), обращенную к императрице Екатерине II, посетившей Троицкую семинарию в 1762 году, в которой он сравнивает «лицезрение» императрицы с новозаветным сюжетом сретения Марии и Елизаветы: «Когда Предтечева мать увидела в доме своем посещающую блаженную Деву, наичувствительнейшею радостию возбужденна будучи, возопила: откуда мне сие, да прииде Мати Господа моего ко мне? Так и сие тесное и скудное училище, в сей блаженный час сподобившись, ВАШЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО, не токмо очами своими узреть, но и теснотою сих стен вместить, разсуждая и свою малость и особы посещающия ВЕЛИЧЕСТВО, как бы в восторге некотором говорит: ...Откуда мне сие, да прииде мати любезнаго отечества ко мне?» [11, с. 7].

Следует отметить, что риторическую параллель, проведенную Платоном между персоной Екатерины II и образом Богоматери, нельзя целиком приписать его личному проповедническому стилю. Ее корни следует искать в семинарской панегирической поэзии. Подобные аллюзии можно встретить и в светском искусстве: к примеру, на картине Г.К. Преннера, показанной на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» в 1912 году, художник изобразил себя за работой над портретом будущей императрицы в присутствии самой Екатерины Алексеевны с младенцем-наследником на руках, очевидно отсылая зрителя к иконографии святого Луки, пишущего образ Мадонны [4].



Ил 3. Вид внутренности церкви Спасо-Вифанского монастыря, построенной Митрополитом Московским Платоном. Лит. Троице-Сергиевой лавры, 1858. Раскрашенная литография. Российская государственная библиотека, Москва

произнесенных в вифанском соборе Платоном или его воспитанниками. Будучи созданы «на случай», они демонстрируют подвижность смыслов, свойственную жанру в целом [7, с. 248], и очевидно должны рассматриваться во взаимодействии с архитектурой. Таким образом, в наследии Платона-проповедника можно выделить особую группу текстов, содержащих толкования «Фавора», которые, однако, не способны по природе своей пролить свет на предысторию сложения замысла этого уникального сооружения.

Что касается генезиса замысла Вифании, то помочь реконструировать ход творческой мысли иерарха могут хронологически близкие к основанию обители сочинения (т.е. относящиеся к началу 1780-х годов), сохранившие размышления Платона над евангельскими образами Вифании и горы Фавор до строительства на Корбухе.

К числу таких проповедей-источников можно отнести два текста. Первый из них — уже рассмотренный выше фрагмент проповеди 1785 года в Петровском, который сохранил редкий отпечаток отношения Платона к столь занимавшей его евангельской Вифании. Второй текст касается образа горы Фавор, и его трактовка весьма оригинальна и заслуживает пристального рассмотрения.

В корпусе сочинений митрополита Платона эта проповедь выделяется любопытным сопоставлением мирских реалий со Священным Писанием. Она была произнесена Платоном в Новоспасском монастыре в 1781 году на храмовый праздник Преображения [12]. Несмотря на то что этот текст предшествует времени основания Вифанской обители, он представляется действительно важным для понимания семантики устройства внутри Спасо-Преображенского собора гота, воспроизводящего образ евангельского Фавора, которое последовало два года спустя. В этой проповеди Платон дает не вполне обычную трактовку Преображения Христа на горе Фавор. В сущности, он говорит только о превратностях судьбы: «Когда случай или Божия судьба, яко на гору Фаворскую, вознесет тебя на верьх щастия: ты со Апостолы услаждаясь сим состоянием, не забывай с Моисеем и Илиею помышлять и разглагольствовать о могущей скоро тебя постигнуть перемене и превращении» [12, с. 193].

Подобный комментарий на событие Преображения можно было бы охарактеризовать скорее как житейский, нежели богословский. Вероятно, это одно из наиболее экстравагантных сопоставлений сакральных сюжетов с обыденными, принадлежащими повседневной жизни мирян вещами, которые можно встретить в речах митрополита Платона. Как видно, уже в начале 1780-х годов, незадолго до удаления в «пустыню», Платон сравнивает мистическое Преображение на горе Фавор с земным успехом — «случаем». Очевидно, это сопоставление обусловлено простым созвучием русских транскрипций древнееврейского топонима «Табор» и заимствованного из латинского языка слова «Фавор». Однако подобный риторический оборот, замечательно иллюстрирующий проповедническую манеру Платона, вновь наводит на мысль, не был ли «Фавор» Спасо-Преображенского собора для своего создателя в некоторой степени рефлексией на тему собственного возвышения?

Пребывание Платона на московской кафедре было отмечено активной административной деятельностью, полемикой и тяжбами — как с клиром, так и с государством в лице Екатерины II, а впоследствии и Павла I. Неурядицы чередовались с новыми вершинами в духовной карьере: вскоре после добровольного ухода в «пустыню» Платон удостоился сана митрополита (1787 год), с которым и вошел в историю русской Церкви. По крайней мере, в 1781 году Фавор осмыслялся им как «мемория» перипетий жизненного пути. Возможно, внося около 1785–1786 года изменение в программу обители, в результате которого символическая гробница Лазаря Четверодневного стала тем самым, известным впоследствии «Фавором», Платон по-прежнему подразумевал именно это толкование.

Интересно, что похожую игру смыслами слова «преображение» встречаем в письме многолетнего покровителя и собеседника митрополита Платона князя Г.А. Потемкина к Екатерине II: «Всемилолюбивейшая Государыня, где же инде как в стране, посвященной славе Вашей, быть городу из великолепных зданий? А потому я и предпринял проекты составить, достойные высокому сего града названию. Во-первых, представляется тут храм великолепный в подражание Святаго Павла, что вне Рима, посвященный Преображению Господню, в знак, что страна сия из степей бесплодных преобразена попечениями Вашими в обильный вертоград, и обиталище зверей — в благоприятное пристанище людям, из всех стран текущим» [5, с. 209, № 747]. Здесь «преображение» означает не более чем качественное изменение, позитивную оценку, и вовсе теряет какую-либо связь с евангельским Преображением кроме омонимической.

Заключение

Хотя ни один из известных текстов митрополита Платона не позволяет в полной мере судить об идейной программе Вифанской обители, которая в том или ином виде существовала в начале 1780-х годов и должна была быть изложена архитектору перед началом строительства, тем не менее, будучи проанализированы все вместе, эти сочинения значительно проясняют наше представление о тех богословских идеях, которые занимали митрополита, и в целом демонстрируют образ

мыслей Платона на протяжении двух десятилетий существования монастыря в их развитии.

Две проповеди первой половины 1780-х годов сохранили уникальные богословские нарративы митрополита Платона о евангельской Вифании и горе Фавор. Эти тексты дополняют и верифицируют историю основания Вифании в «Автобиографии» Платона. Герменевтика проповедей иерарха помогает составить представление о том значении, какое эти палестинские святыни имели для иерарха накануне осуществления собственного замысла: Платон актуализирует их на мирской лад, «освящая» тем самым такие понятные мирянам вещи, как уединение в дружеском кругу и социальное возвышение или падение — так, что будущая исследовательская стратегия сравнения подмосковной Вифании с усадебным эрмитажем эпохи Просвещения оказывается вполне оправдана.

Если свести воедино сведения, извлеченные из рассмотренных выше текстов, то реконструировать историю замысла Вифании можно следующим образом. В 1783 году личная резиденция митрополита была целиком посвящена Вифании как евангельскому образцу частной жизни. Имитация горы в восточной части представляла скальную гробницу Лазаря еще в 1785 году. Несмотря на то что братское кладбище явилось побочным продуктом замысла обители, оно органично сочеталось с центральной темой, выразив идею покоя и уединения вдали от происков недоброжелателей в ожидании будущей смерти и Воскрешения (*Vanitas*). Так, в 1786 году внутрь Лазаревского придела перенесли одну из реликвий Троице-Сергиевой лавры — деревянный гроб преподобного Сергия, а позднее Платон приготовил здесь место своего будущего погребения. В 1785 или в 1786 году имитация скалы с уже освященным в честь святого Лазаря Четверодневного престолом переосмысливается как «Фавор» в знак упования будущей славы и торжества — образа, над которым Платон размышлял до основания Вифании в начале 1780-х годов.

Однако, помимо вспомогательной роли текста, проблема проповеди как источника открыла совершенно иную перспективу изучения интерьера собора подмосковной Вифании — как произведения религиозно-перформативного искусства, ансамбля архитектуры и риторики.

Воспринимать проповеди и речи Платона исключительно в качестве очередного письменного источника, характеризующего его взгляды, — значит отказаться от важной части замысла вифанского собора. Проповеди, произнесенные в виду «Фавора», уже в вифанский период жизни Платона, становились продолжением основанной им обители как синтетического произведения, а архитектура, в свою очередь, раскрывалась в роли зримого и осязаемого комментария пастырского слова.

Список литературы:

- 1 *Аполлос*. Речь благодарственная Святейшаго правительствующаго синода члену, великому господину, высокопреосвященнейшему Платону. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1784. 4 с.
- 2 *Башкирова М.А.* Вифания митрополита Платона в зеркале русского романтизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. Вып. 12. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 328–341. <https://doi.org/10.18688/aa2212-04-24>.
- 3 *Беляев А.А.* Хозяйственная деятельность митрополита Платона. М.: Типография Московского университета, 1899. 16 с.
- 4 *Бенуа А.Н.* Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны. СПб.: тип. «Сириус», 1912. 28 с.
- 5 Екатерина II, Г.А. Потемкин: Личная переписка, 1769–1791 / Сост. В.С. Лопатин; отв. ред. С.Г. Десятков. М.: Наука, 1997. 989 с.
- 6 *Злочевский Г.Д.* Общество изучения русской усадьбы (1922–1930). М.: Санта-Оптим, 2002. 56 с.
- 7 *Кагарлицкий Ю.В.* Проповедь как источник по истории русской словесной и интеллектуальной культуры XVIII в. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка: Сборник статей / Отв. ред. А.М. Молдован, В.С. Голышенко. Т. 2001. М.: Древлехранилище, 2002. С. 243–259.
- 8 *Лубяновский Ф.П.* Воспоминания Ф.П. Лубяновского // Русский архив: Историко-литературный сборник. Вып. 3. М.: Тип. Грачева и Ко, 1872. С. 450–533.
- 9 *Миранда Ф., де.* Путешествие по Российской империи. М.: Наука/Интерпериодика, 2001. 362 с.
- 10 *Митрополит Платон (Левшин).* Автобиография Платона, митрополита Московского / Сост. прот. С.К. Смирнов. М.: Университетская типография (М. Катков), 1887. 86 с.
- 11 *Митрополит Платон (Левшин).* Речь Ее Императорскому Величеству за милостивейшее посещение Троицкой семинарии // *Митрополит Платон (Левшин).* Сочинения. Т. 1. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. С. 7–8.
- 12 *Митрополит Платон (Левшин).* Слово на день Преображения Господня. Говорено в Новоспасском монастыре, 1781 года Августа 6 дня // *Митрополит Платон (Левшин).* Поучительные слова и другие сочинения, от Московской Академии выпечатанные. Т. 10. М.: Сенатская типография Ф. Гиппиуса, 1782. С. 187–194.
- 13 *Митрополит Платон (Левшин).* Слово на освящение храма. Говорено в селе Петровском, Княжицково тож, принадлежащем господину Никите Иакинфиевичу Демидову, 1785 года сентября 15 дня на освящение церкви благолепныя // Поучительныя слова святейшаго правительствующаго Синода членом, преосвященнейшим Платоном, архиепископом Московским и Калужским, и Свято-Троицкия Сергиевы лавры священно-архимандритом проповеданные. Т. 12. М.: В Типографии Компании Типографической, 1786. С. 343–352.
- 14 *Митрополит Платон (Левшин).* Слово на Преображение Господне. Вифания, 1793 года, августа 6 дня // Поучительныя слова преосвященнейшим Платоном, митрополитом Московским и Калужским и Свято-Троицкия Сергиевы лавры священно-архимандритом, проповеданные в разных местах. Т. 16. М.: В Университетской типографии, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1797. С. 298–307.
- 15 *Митрополит Платон (Левшин).* Слово на Преображение Господне. Вифания, 1803 года, августа 6 дня // Поучительныя слова, в разных местах проповеданная преосвященным Платоном, митрополитом Московским. Т. 20. М.: Сенат. тип., 1806. С. 61–69.
- 16 *Митрополит Филарет (Дроздов).* Письма высокопреосвященного Филарета Московского к Екатерине Владимировне Новосильцевой. М.: Русская печатня, 1911. 246 с.
- 17 *Надеждин Н.И.* Вифания // Энциклопедический лексикон. Т. 10. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1837. С. 516–519.
- 18 *Неофит, иер.* Таиниче Божий // Речи, говоренныя Его Высокопреосвященству, Митрополиту Платону, в Вифании. М.: в Университетской типографии, 1810. 6 с.
- 19 *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. 393 с.
- 20 *Путятин И.Е.* Образ русского храма и эпоха Просвещения: к 250-летию Акад. художеств. М.: Гнозис, 2009. 416 с.
- 21 *Путятин И.Е.* Представления об идеальном образе храма митрополита Московского Платона (Левшина) и пустынь в Вифании в конце XVIII века // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3: Желанное и действительное. М.: НИИТАГ, УРСС, 2001. С. 152–161.
- 22 *Свириин А.Н.* Сергиевский историко-художественный музей // Подмосковные музеи: Путеводители / Под ред. Ив. Лазаревского и В. Згура. Вып. 5. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. С. 75–81.
- 23 *Смирнов С.К.* Спасо-Вифанский монастырь. М.: Тип. М.Г. Волчанинова, 1889. 116 с.
- 24 *Филимонов К.А.* К начальной истории Спасо-Вифанского монастыря (1783–1797) // Платоновские чтения: Сборник материалов. Вып. 8. М.: Перервинская духовная семинария, 2011. С. 41–47.
- 25 *Шевырев С.П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году. М.: Индрик, 2009. 366 с.
- 26 *Яковлев А.Н.* Ротондальные храмы России XVIII – первой четверти XIX века: формирование и распространение устойчивых архитектурных типов: Дис. ... канд. иск.: 17.00.04. М., 2022. 546 с.
- 27 *Яковлев А.Н.* Церковь в подмосковном Быкове: иконография и прототипы // Архитектурное наследство. Вып. 64. М.; СПб.: Изд. дом «Коло», 2016. С. 120–136.
- 28 *Dashkova E.R.* Memoirs of the Princess Daschkaw, Lady of Honour to Catherine II, Empress of All the Russians. London: H. Colburn Publ., 1840. 459 p.

References:

- 1 Apollon. *Rech' blagodarstvennaya Svyateishago pravitel'stvuyushchago sinoda chленu, velikomu gospodinu, vysokopreosvyashchennishemu Platonu* [The Thankful Speech to the Holy Synod's Member, Great Lord, His Eminence Platon]. Moscow, Univ. Tip. N. Novikova Publ., 1784. 4 p. (In Russian)
- 2 Bashkirova M.A. Vifaniya mitropolita Platona v zerkale russkogo romantizma [Metropolitan Platon' Vifaniia as Reflected in Russian Romanticism]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. statei* [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles], ed. A.V. Zaharova, S.V. Malceva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. Issue 12. St. Petersburg, Izd-vo SPbGU Publ., 2022, pp. 328–341. <https://doi.org/10.18688/aa2212-04-24>. (In Russian)
- 3 Belyaev A.A. *Khozyaistvennaya deyatel'nost' mitropolita Platona* [The Economic Activity of Metropolitan Platon]. Moscow, Tipografiya Moskovskogo Universiteta Publ., 1899. 16 p. (In Russian)
- 4 Benua A.N. *Vystavka, posvyashchennaya vremeni imperatritsy Elizavety Petrovny* [The Exhibition Dedicated to the Age of Empress Elizaveta Petrovna]. St. Petersburg, Tip. "Sirius" Publ., 1912. 28 p. (In Russian)
- 5 *Ekaterina II, G.A. Potemkin: Lichnaya perepiska, 1769–1791* [Catherine II, G.A. Potemkin: The Private Correspondence, 1769–1791], comp. V.S. Lopatin; ed. S.G. Desyatskov. Moscow, Nauka Publ., 1997. 989 p. (In Russian)
- 6 Zlochevskii G.D. *Obshchestvo izucheniya russkoi usad'by (1922–1930)* [The Society for Russian Estate Research (1922–1930)]. Moscow, Santa-Optima Publ., 2002. 56 p. (In Russian)
- 7 Kagarlitskii Yu.V. Propoved' kak istochnik po istorii russkoi slovesnosti i intellektual'noi kul'tury XVIII v. [Sermon as a Source on the History of Russian Literature and Intellectual Culture of the 18th Century]. *Lingvisticheskoe istochnikovedenie i istoriya russkogo yazyka: Sbornik statei* [The Linguistic Source Studying and History of Russian Language: Collection of Articles], ed. A.M. Moldovan, V.S. Golyshenko. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2000. pp. 243–259. (In Russian)
- 8 Lubyanskiy F.P. Vospominaniya F.P. Lubyanovskogo [The Memoires of F.P. Lubyanovsky]. *Russkii arkhiv: Istoriko-literaturnyi sbornik* [The Russian Archive: History & Literature Collection]. Issue 13. Moscow, Tip. Gracheva i Ko Publ., 1872, pp. 450–533. (In Russian)
- 9 Miranda F., de. *Puteshestvie po Rossiiskoi imperii* [The Voyage through the Russian Empire]. Moscow, Nauka/Interperiodika Publ., 2001. 362 p. (In Russian)
- 10 Mitropolit Platon (Levshin). *Avtobiografiya Platona, mitropolita Moskovskogo* [The Autobiography of Platon, Metropolitan of Moscow], ed. S.K. Smirnov. Moscow, Universitetskaya tipografiya (M. Katkov) Publ., 1887. 86 p. (In Russian)
- 11 Mitropolit Platon (Levshin). Rech' Ee Imperatorskomu Velichestvu za milostiveishee poseshchenie Troitskoi seminarii [The Speech in Honor of Her Majesty for the Most Gracious Visit to the Trinity Seminary]. Mitropolit Platon (Levshin). *Sochineniya* [The Writings]. Vol. 1. Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 2010, pp. 7–8. (In Russian)
- 12 Mitropolit Platon (Levshin). Slovo na den' Preobrazheniya Gospodnya. Govoreno v Novospasskom monastyre, 1781 goda avgusta 6 dnya [The Sermon for Transfiguration, Preached in Novospasskii Monastery on 1781, August 6th]. Mitropolit Platon (Levshin). *Pouchitel'nye slova i drugie sochineniya, ot Moskovskoi Akademii vypechatannye* [The Sermons and Other Writings Printed in Moscow Academy]. Vol. 10. Moscow, Senatskaya tipografiya F. Gippiusa Publ., 1782, pp. 187–194. (In Russian)
- 13 Mitropolit Platon (Levshin). Slovo na osvyashchenie khrama. Govoreno v sele Petrovskom, Knyazhishchovo tozh, prinadlezhashchem gospodinu Nikite lakinfievichu Demidovu, 1785 goda sentyabrya 15 dnya na osvyashchenie tser'kvi blagolepnaya [The Sermon for the Consecration of the Church. Preached in Petrovskoe Village (aka Knyazhishchovo) Belonging to Sir Nikita lakinfievich Demidoff, on 1785, September 15 in for Consecration of the Church]. *Pouchitel'nyya slova svyateishago pravitel'stvuyushchago Sinoda chlenom, preosvyashchennymshim Platonom, arkhiepiskopom Moskovskim i Kaluzhskim, i Svyato-Troitskiya Sergievy lavry svyashchenno-arkhimandritom propovedannye* [The Sermons Preached by the Holy Governing Synod' Member, His Eminence Platon, Archbishop of Moscow and Kaluga, and the Holy Trinity Sergius Lavra Holy Archimandrite]. Vol. 12. Moscow, Tipografii Kompanii Tipograficheskoi Publ., 1786, pp. 343–352. (In Russian)
- 14 Mitropolit Platon (Levshin). Slovo na Preobrazhenie Gospodne. Vifaniya, 1793 goda, avgusta 6 dnya [The Sermon for Transfiguration. Vifaniia, on 1793, August 6th]. *Pouchitel'nyya slova preosvyashchennymshim Platonom, mitropolitom Moskovskim i Kaluzhskim i Svyato-Troitskiya Sergievy lavry svyashchenno-arkhimandritom, propovedannye v raznykh mestakh* [The Sermons Preached by His Eminence Platon, Archbishop of Moscow and Kaluga and the Trinity Lavra of St. Sergius' Holy Archimandrite in Different Places]. Vol. 16. Moscow, V Universitetskoi tipografii, u Hr. Ridigera i Hr. Klaudivija Publ., 1797, pp. 298–307. (In Russian)
- 15 Mitropolit Platon (Levshin). Slovo na Preobrazhenie Gospodne. Vifaniya, 1803 goda, avgusta 6 dnya [The Sermon for Transfiguration. Vifaniia, on 1803, August 6th]. *Pouchitel'nyya slova, v raznykh mestakh propovedannaya preosvyashchennym Platonom, mitropolitom Moskovskim* [The Sermons Preached by His Eminence Platon, Archbishop of Moscow in Different Places]. Vol. 20. Moscow, Senat. Tip. Publ., 1806, pp. 61–69. (In Russian)
- 16 Mitropolit Filaret (Drozdov). *Pis'ma vysokopreosvyashchennogo Filareta Moskovskogo k Ekaterine Vladimirovne Novosil'tsevoi* [The Letters by His Eminence Filaret of Moscow to Catherine V. Novosiltsev]. Moscow, Russkaya pechatnya Publ., 1911. 246 p. (In Russian)
- 17 Nadezhdin N.I. Vifaniya [The Bethany (Vifaniia) Monastery]. *Entsiklopedicheskii leksikon* [The Encyclopedic Lexicon]. Vol. 10. St. Petersburg, Tip. A. Plyushara Publ., 1837, pp. 516–519. (In Russian)
- 18 Neofit, ier. Tainiche Bozhii [The Mystery of God]. *Rechi, govorennyya Ego Vysokopreosvyashchenstvu, Mitropolitu Platonu, v Vifanii* [The Lord's Mysterious Servant. The Speeches Uttered in Honor His Eminence Metropolitan Platon]. Moscow, v Universitetskoi tipografii Publ., 1810. 6 p. (In Russian)
- 19 Panofsky E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [The Meaning and Interpretation of Fine Art]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 393 p. (In Russian)
- 20 Putyatin I.E. *Obraz russkogo khrama i epokha Prosveshcheniya: k 250-letiyu Akad. Khudozhestv* [The Image of Russian Temple and the Epoch of Enlightenment: For 250th Anniversary of the Academy of Art]. Moscow, Gnozis Publ., 2009. 416 p. (In Russian)
- 21 Putyatin I.E. Predstavleniya ob ideal'nom obraze khrama mitropolita Moskovskogo Platona (Levshina) i pustyn' v Vifanii v kontse XVIII veka [Ideas about the Ideal Image of the Temple of Metropolitan Platon (Levshin) of Moscow and the Monastery in Bethany at the End of the 18th Century]. *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury. Vyp. 3: Zhelaemoe i deistvitel'noe* [Architecture in the History of Russian Culture. Issue 3: The Wishful and Actual]. Moscow, NIITAG, URSS Publ., 2001, pp. 152–161. (In Russian)
- 22 Svirin A.N. Sergievskii istoriko-khudozhestvennyi muzei [Sergius's Museum of History and Art]. *Podmoskovnye muzei: Putevoditeli* [Moscow Region Museums: The Guidebook], ed. Iv. Lazarevsky, V. Zgura. Issue 5. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1925, pp. 75–81. (In Russian)
- 23 Smirnov S.K. *Spaso-Vifanskii monastyr'* [The Christ-Bethany (Vifaniia) Monastery]. Moscow, Tip. M.G. Volchaninova 1889. 116 p. (In Russian)

- 24 Filimonov K.A. K nachal'noi istorii Spaso-Vifanskogo monastyrya (1783–1797) [To the Initial History of the Bethany (Vifaniia) Monastery (1783–1797)]. *Platonovskie chteniya: Sbornik materialov* [The Platon Metropolitan' Conference: Collection of Materials], Issue 8. Moscow, Perervinskaya dukhovnaya seminariya, 2011, pp. 41–47. (In Russian)
- 25 Shevyrev S.P. *Poezdka v Kirillo-Belozerskii monastyr'*. *Vakatsionnye dni professora S. Shevyreva v 1847 godu* [The Trip to the Kirillo-Beloozero Monastery. The Vacation of Professor S. Shevyrev in 1847]. Moscow, Indrik Publ., 2009. 366 p. (In Russian)
- 26 Yakovlev A.N. *Rotondal'nye khramy Rossii XVIII – pervoi chetverti XIX veka: formirovanie i rasprostranenie ustoichivyykh arkhitekturnykh tipov* [Rotunda Temples in Russia in the 18th – the First Quarter of the 19th Century: Forming and Widespreading of Solid Architectural Type]. Dissertation ... kand. iskusstv.: 17.00.04. Moscow, 2022. 546 p. (In Russian)
- 27 Yakovlev A.N. Tserkov' v podmoskovnom Bykove: ikonografiya i prototipy [The Church in Bykovo near Moscow: Iconography and Prototypes]. *Arkhiturnoe nasledstvo* [The Architectural Heritage]. Issue 64. Moscow, St. Petersburg, Izd. Dom "Kolo", 2016, pp. 120–136. (In Russian)
- 28 Dashkova E.R. *Memoirs of the Princess Daschkaw, Lady of Honour to Catherine II, Empress of All the Russians*. London, H. Colburn Publ., 1840. 459 p. (In English)

УДК 726; 75

ББК 85.113(2); 85.143(2)

Грибкова Анна Ивановна

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5; древлехранитель Калужского епархиального управления, 248000, Россия, Калуга, ул. Набережная, 4
ORCID ID: 0000-0001-7655-4286
ResearcherID: AEA-0129-2022
gribkovanna@list.ru

Ключевые слова: программа росписи, монументальная живопись, иконография, придел преподобного Саввы, житийный цикл преподобного Саввы, Саввино-Сторожевский монастырь

Грибкова Анна Ивановна

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино- Сторожевского монастыря



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-354-381

Для цит.: Грибкова А.И. Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря // Художественная культура. 2023. № 2. С. 354–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-354-381>.

For cit.: Gribkova A.I. The Program of Monumental Painting in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 354–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-354-381>. (In Russian)

Gribkova Anna I.

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia; Curator of Antiquities of the Kaluga Diocesan Administration, 4 Naberezhnaya Str., Kaluga, 248000, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7655-4286
ResearcherID: AEA-0129-2022
gribkovanna@list.ru

Keywords: monumental painting program, monumental painting, iconography, St. Savva's Chapel, vita cycle of St. Savva, Savvino-Storozhevsky Monastery

Gribkova Anna I.

The Program of Monumental Painting in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery

Аннотация. Статья посвящена общему анализу программы росписи 1649–1650 годов в придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Впервые рассматриваются ее состав и иконография отдельных композиций, выявлены причины включения тех или иных сюжетов и святых, определен идейный замысел всего ансамбля. Несмотря на то что роспись придела находится под записью конца XIX века, вполне вероятно, что существующий слой соответствует программе середины XVII века, основанной на более ранних традициях. На это указывают находящиеся здесь изображение святителя Гурия Казанского, образ которого появляется в начале XVII века, житийный цикл преподобного Саввы, структура и содержание которого близки к памятникам второй половины XVI — середины XVII века, а также композиция «Явление Божией Матери апостолу Петру в преломлении хлеба», известная в монументальной живописи также с начала XVII века.

Abstract. The article is devoted to the general analysis of the monumental painting program of 1649–1650 in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery near Zvenigorod. The article studies the murals and iconography of some compositions for the first time, considers the reasons for the appearance of different themes in the program, and reconstructs the conception of the whole program. Despite the original murals being covered with the late 19th century painting, it is highly probable that the existing layer closely follows the 17th century program based on earlier traditions. This is confirmed by the presence of the image of Saint Gury of Kazan, whose image of which has been known since the beginning of the 17th century, the vita cycle of Saint Savva, the structure and content of which are similar to the monuments of the second half of the 16th — middle of the 17th century, and also composition "The Appearance of the Virgin to Apostle Peter of the breaking of bread", also known in monumental painting since the beginning of the 17th century.

Введение

Программа росписи придельной Саввинской церкви Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря не была предметом специального исследования. До настоящего времени остаются не изученными вопросы о времени ее появления, идейном замысле, а также иконографии входящих в ее состав композиций.

В малочисленных публикациях по истории монастыря лишь упоминается о времени строительства Саввинского придела и наличии в нем древнего живописного слоя [25, с. 326–331]. Реже встречаются сведения о существовании в настенных росписях образа основателя обители [14, с. 69–95]. Сравнительно недавно была реконструирована картина развития иконографии преподобного Саввы в памятниках XV — начала XX века [24, с. 13–149], однако входящие в состав росписи придела сцены жития святого пока не получили комплексного исследования.

Незначительный интерес к изучению стенописи придельной церкви объясняется, во-первых, повышенным вниманием историков искусства к фрагментам живописи первой трети XV века в Рождественском соборе⁽¹⁾, раскрытым в 1913 году [5, с. 30–32]; во-вторых, роспись Саввинского придела находится под поздней записью, из-за чего на первый взгляд кажется малопривлекательной. В последнее время ученые все чаще стали интересоваться памятниками позднесредневекового периода, однако к полноценному исследованию росписи Саввинского придела, как и исполненной в середине XVII века новой стенописи самого Рождественского собора⁽²⁾, еще никто не приступал. В связи с этим изучение программы росписи придела представляется весьма важным. Главными задачами настоящей работы являются ее общий анализ, определение причин выбора представленных здесь

сюжетов и святых, а также рассмотрение иконографических особенностей отдельных композиций. Не менее важной задачей является определение степени соотношения существующей поздней росписи с программой середины XVII века. При этом входящий в состав росписи житийный цикл преподобного Саввы рассматривается в общих чертах, поскольку его изучению посвящена отдельная статья⁽³⁾.

Строительство Саввинского придела и его живописное убранство

Точная дата строительства Саввинского придела, примыкающего к южному фасаду Рождественского собора первой трети XV века, неизвестна. Б.А. Огнев [21, с. 279] и Н.Н. Воронин [4, с. 300] относят его появление к середине XVII века. Основой для такой датировки стало обретение мощей преподобного Саввы в 1652 году [16, с. 75], в связи с чем мог быть построен соименный придел, а также самое раннее упоминание в записках сирийского архидиакона Павла Алеппского, посетившего обитель в 1656 году вместе с антиохийским патриархом Макарием [22, с. 131]. Вместе с тем В.М. Пустовалов, ссылаясь на письменный источник — столбцы Оружейной палаты за 1649 год, в которых говорится о иконописцах, расписывающих в это время не только соборную церковь, но и придел⁽⁴⁾, полагает, что к этому времени он уже существовал, и дату строительства нужно связывать с канонизацией святого [25, с. 328], которая состоялась на Макарьевских соборах 1547 и 1549 годов [6, с. 92–109]. Вслед за этим иноком Маркеллом Безбородым были составлены тексты службы и жития святого (не позднее 1552 года), которые вошли в Четьи Миней ми-

- (1) Подробную историографию данной темы см. в работе: Грибкова А.И. Изучение росписей Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Аспирантский сборник: Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2020» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая, Е.В. Саковская. Вып. 11. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 60–69.
- (2) Первые попытки изучения монументальной живописи середины XVII века в Рождественском соборе были предприняты Т.В. Николаевой, В.Г. Брюсовой и В.А. Кондрашиной.

- (3) Подробнее о житийном цикле в Саввинском приделе см. в работе: Грибкова А.И. Цикл жития преподобного Саввы в росписи придельной церкви Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2023. № 2 / Отв. ред. А.Л. Баталов. М.: Государственный институт искусствознания, 2023 (в печати).
- (4) «...Церковь и придел и олтари писали по золоту заново...» (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 4058. Л. 1). Как полагает В.М. Пустовалов, эта запись свидетельствует о том, что к середине XVII века Саввинский придел уже существовал. При этом другой придел, находящийся в южной апсиде самого собора, к тому времени был уже упразднен (Пустовалов В.М. Основные этапы строительства Рождественского собора Саввина Сторожевского монастыря // Звенигород за шесть столетий. Сборник статей / Под ред. В.А. Кондрашиной, Л.А. Тимошиной. М.: УРСС, 1998. С. 327).

трополита Макария [14, с. 71]. В честь знаменательного события, по мнению В.М. Пустовалова, и был возведен каменный придел во имя преподобного Саввы [25, с. 328]⁽⁵⁾ над местом его предполагаемого захоронения [38, с. 183].

Придел представляет собой кубический объем с одной полукруглой апсидой. Внутреннее пространство перекрыто сомкнутым сводом на распалубках. Снаружи придел увенчан глухим вытянутым барабаном с щипцевидными кокошниками в основании и небольшой главкой. Фасады четверика завершены трехлопастной аркой. На Руси храмы с трехлопастным завершением становятся известны в новгородской архитектуре начиная с первой трети XIII века, а с середины XIV века — в псковских памятниках [17, с. 130, 152]. В первой половине XVI века данный тип получает широкое распространение в московской архитектуре [1, с. 38]. Так, близкими по форме к Саввинскому приделу сооружениями являются церковь Рождества Христова в Юркине (начало XVI века) [11, с. 421–436], церковь мученика Трифона в Напрудном (1560-е годы) [2, с. 47–66], церковь Зачатия Анны, «что в углу» (середина XVI века) [2, с. 47–66], церковь Исидора Блаженного в Ростове Великом (1566) [10, с. 345–346], несохранившийся храм Троицы в Полях в Китай-городе (1566) [10, с. 345–346]. Однако внутри эти храмы перекрыты крещатым сводом, а не сомкнутым на распалубках, как в Саввинском приделе. Эта особенность делает вероятной версию о возведении или перестройки придела в 1630-е — 1640-е годы, не исключено, что непосредственно перед росписью. При этом новое здание могло наследовать часть форм придела середины XVI века, что объясняет наличие трехлопастного завершения четверика⁽⁶⁾.

По распоряжению царя Алексея Михайловича с 1649 по 1650 год в Рождественском соборе велись масштабные работы по украшению интерьера, во время которых был расписан Саввинский придел⁽⁷⁾. В них принимала участие бригада царских иконописцев под руководством мастера Оружейной палаты Степана Григорьевя Рязанца

(5) Похожий факт засвидетельствован в истории Троице-Сергиева монастыря, когда в 1548 году там был построен придел преподобного Никона — через год после его канонизации на соборе в 1547 году.

(6) Автор выражает благодарность Ю.В. Тарабаринной, любезно поделившейся своим мнением относительно датировки строительства Саввинского придела.

(7) РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 4127. Л. 1.

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

[28, с. 560]. В дальнейшем стенопись собора неоднократно поновлялась: в конце XVIII века были произведены ее первые починки⁽⁸⁾, в 1835 году живопись возобновлена в «старинном вкусе» [29, с. 43], а в 1872–1873 годах полностью покрыта масляными красками⁽⁹⁾. Благодаря наличию в приделе последнего слоя сюжеты росписи, как правило, хорошо идентифицируются, но насколько точно они копируют первоначальную программу, еще предстоит определить. Тем не менее есть все основания полагать, что поздний слой воспроизводит иконографию ансамбля середины XVII века. На это косвенно указывают не только раскрытая во второй половине XX столетия⁽¹⁰⁾ живопись в основном объеме храма и небольшие расчищенные участки в южной и западной галереях⁽¹¹⁾, но и наличие фрагментов древней росписи в алтаре самого Саввинского придела. К последнему относятся изображения святителя Гурия Казанского, Спаса «Благое Молчание», края одежд, вероятно, преподобного Саввы Сторожевского, а также подвесных пелен.

Иконографическая программа росписи Саввинского придела

Центральный свод занимает «Отечество». Этот иконографический тип впервые появляется среди памятников новгородского искусства — в иконе с избранными святыми из собрания Государственной

(8) РГАДА. Ф. 1199. Оп. 1. Ед. хр. 12834 [1775]. Л. 5.

(9) ЦИАМ. Ф. 454. Оп. 3. Ед. хр. 72 [1912]. Л. 131.

В отчете о реставрации стенописи в 1960 г. также указано, что поздний живописный слой мог относиться к 1913 г.: Отчет о реставрации стенописи в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря в г. Звенигороде, выполненной в восточной части южной стены в 1960 г. / Сост. В.Н. Крылова. 1962. С. 7 (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления).

(10) Отчет о реставрации настенной росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде 1975–1978 гг. / Сост. Л.В. Бетин. С. 7–16. (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления).

(11) Несмотря на то что при последней записи в южной и западной галереях художники допустили значительные вольности (несоответствие авторским цветам, заметный сдвиг контура фигур, искажение их масштаба и пропорций), они полностью сохранили ее иконографическую программу: Отчет о реставрации настенной росписи церкви Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде за 1963–1969 годы. Всесоюзный производственный научно-реставрационный комбинат. Ч. 1. 1970. С. 33–42. (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления).



Ил. 1. Отечество. Роспись центрального свода придела преподобного Саввы. 1872–1873

Третьяковской галереи (конец XIV — начало XV века) [30, с. 234–235], а с конца XV века — в памятниках Москвы. Среди последних самое раннее изображение находится в клейме шитой пелены «Праздники и святые», выполненной по заказу великой княгини Софии Палеолог и вложенной ею в 1499 году в Троице-Сергиев монастырь [18, с. 26–28]. Начиная с XVI века «Отечество» стало восприниматься как буквальное изображение Святой Троицы, соответствуя главной христианской идее о триединстве единосущного Бога, и уже со второй половины столетия композиция заняла центральное место в храмовых росписях — в куполе Архангельского собора Московского Кремля (1564–1565) [27, с. 160–174], Успенского собора в Свяжске (1605) [23, с. 30–42], Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598) [13, с. 222–236]. В XVII веке «Отечество» не утратило своей популярности. Среди росписей оно встречается в апсиде дьяконника Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1635) [37, с. 194], в центральном куполе соборов Рождества Богородицы в Суздале (1635–1636) [31,

с. 57] и Пафнутьева Боровского монастыря (1644) [19, с. 185]. Роспись Саввинского придела продолжает традицию воспроизведения актуального для этой эпохи сюжета купольной декорации, только уже в бесстолпном пространстве. Причиной такого выбора стал характерный для XVI–XVII веков интерес к композициям символического содержания, раскрывающим связь новозаветной эпохи с началом истории мироздания. В данном случае историзм мышления оказывается в тесной взаимосвязи с темой теофании. Немаловажным является и то, что в куполе самого Рождественского собора помещался традиционный образ Христа Вседержителя, поэтому художники середины XVII века позволили себе добавить в ансамбль актуальный сюжет. Кроме того, новый иконографический тип становится смысловым центром праотеческого ряда иконостасов XVI–XVII веков⁽¹²⁾, в том числе главного иконостаса Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, который создавался одновременно с росписью в 1649–1650 годах [15, с. 123–136].

В приделе находится еще один сюжет, который объединен с «Отчеством» общим богословским содержанием, — это «Троица Ветхозаветная» в люнете западной стены алтаря над Царскими воротами. Как отмечает Л.С. Ретковская [26, с. 252], совмещение двух изображений в различных памятниках искусства становится традиционным благодаря все той же пелене, пожертвованной Софией Палеолог в Троице-Сергиев монастырь. Позже два сюжета встречаются в пелене «Явление Богородицы преподобному Сергию Радонежскому с праздниками и избранными святыми», вложенной в Троицкий монастырь в 1525 году великим князем Василием III и его супругой княгиней Соломонией Сабуровой [34, с. 85, 209]. Однако в росписи примечательно другое, а именно месторасположение «Гостеприимства Авраама» в пространстве храма, которое выбрано не случайно. Так, помещенная в алтаре над Царскими воротами композиция служит напоминанием о будущих событиях, произошедших во время Тайной вечери, на которой было установлено таинство Евхаристии.

(12) В центре праотеческого ряда образ «Отечества» встречается в иконостасах Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598), Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1600), Кирилло-Белозерского монастыря (1630), Успенского собора Московского Кремля (1653–1654).



Ил. 2. Вознесение Богородицы, Троица Ветхозаветная. Роспись конхи апсиды и люнета западной стены алтаря придела преподобного Саввы. 1872–1873

На этом раскрытие тринитарной темы в росписи Саввинского придела не заканчивается, а продолжается в галерее. Помимо того, что в люнете западного свода южной галереи представлена точная копия алтарного образа Троицы Ветхозаветной, рядом с которой на южной стене помещен образ Господа Саваофа, на восточной стене западной галереи имеется изображение Троицы Новозаветной — на небесном престоле восседают Бог Отец и Христос, над которыми парит Святой Дух в виде голубя (данный иконографический тип также известен с середины XVI века [26, с. 257–258]⁽¹³⁾).

В конхе апсиды придела находится «Вознесение Богородицы» — в нижней части у ее пустого гроба с одежаниями внутри изображены апостолы, в том числе придерживающий крышку Фома, в верхней —

(13) Одно из первых изображений Троицы Новозаветной в типе «Сопресталие» появилось на «Четырехчастной» иконе середины XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля.

Богородица Оранта. Подобный вариант композиции среди древнерусских памятников монументальной живописи XVI — середины XVII века неизвестен, в связи с чем можно предположить, что под поздним слоем живописи находится другой сюжет, а именно «Явление Божией Матери апостолу Петру в преломлении хлеба», иконографически близкий «Вознесению Богородицы»: вверху с воздетыми руками изображена Богородица, заключенная в восьмиконечную мандорлу в круге, внизу за столом-трапезой помещен апостол Петр, преломляющий хлеб, по сторонам — апостолы. Эта гипотеза кажется еще более вероятной, поскольку под существующей росписью XIX века в приделе просматривается графья в виде круга с восьмиконечной мандорлой вокруг образа Богородицы.

Сюжет явления Божией Матери апостолам впервые в русской монументальной живописи встречается в росписи жертвенника Успенского собора Свяжского монастыря, затем он появляется в четверике Благовещенского придела ярославской церкви Николы Надеина (1640)⁽¹⁴⁾. Однако популярным этот мотив становится лишь с конца 60-х годов XVII века в памятниках Верхнего Поволжья [20, с. 83], где он является частью больших сложных композиций с изображением Софии Премудрости Божией, место которым отводилось преимущественно в алтаре [3, с. 88–99]. Изображение основано на апокрифическом сюжете о явлении Пресвятой Богородицы апостолам на третий день после Ее погребения и символически связано с чином о возвышении пангии, смысл которого заключается в прославлении Богородицы и Святой Троицы.

В алтарной росписи Саввинского придела также звучит эта идея, поскольку напротив «Явления Божией Матери апостолу Петру» над Царскими вратами находится «Троица Ветхозаветная». Таким образом, богородичная и тринитарная темы оказываются соединены литургическим содержанием, при этом изображение Троицы находит духовную связь Сторожевской обители с Троице-Сергиевым монастырем и преподобным Сергием Радонежским, а «Явление Божией Матери апостолу Петру», сюжетно связанное с Успением,

(14) Храм Николы Надеина. Благовещенский придел. URL: <http://www.nikolnadein.ru/murals/the-annunciation-chapel/> (дата обращения 29.11.2022).

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря



Ил. 3. Святитель Гурий Казанский. Роспись северной стены алтарной апсиды придела преподобного Саввы. 1649–1650

подчеркивает мемориальный характер Саввинского придела и в то же время дополнительно напоминает о богородичном посвящении самого монастырского собора. Однако при поновлении живописи в соборе в 1870-е годы художники по каким-то причинам не стали возобновлять первоначальную композицию в конхе апсиды придела, а написали на этом месте распространенный в то время сюжет на тему взятия Богородицы на небо⁽¹⁵⁾, в чем им значительно помог иконографический состав первоначальной композиции.

Нижний регистр алтарного пространства отведен изображениям преподобных и святителей. На северной стороне в медальоне помещен поясной образ святителя Гурия Казанского (живопись 1649–1650 годов). Святой облачен в фелонь и омофор, на голове архиерейская шапка (митра) древнего типа, правая рука в благословляющем жесте, в левой закрытое Евангелие. Самые ранние изображения святого появляются в начале XVII века, что связано, очевидно, с обретением его мощей в 1595 году [36, с. 466–469]. Рядом с ним — ростовая фигура вселенского святителя Николая Чудотворца.

В центральной нише апсиды помещен Спас «Благое Молчание», (живопись 1649–1650 годов). Христос Эммануил изображен в ангельском чине со скрещенными и прижатыми к груди руками, восьмиконечным нимбом и опущенными крыльями за спиной. Иконография этого образа восходит к самому раннему изображению в росписи алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля (1481 или 1515 год) [9, с. 116]. Позже этот образ получает развитие и встречается в росписях целого ряда памятников XVI–XVII веков⁽¹⁶⁾, включая

(15) Одновременно с этим на южной стене четверика в самом Рождественском соборе на месте «Рождества Христова» (живопись середины XVII века) была написана еще одна большая композиция «Вознесение Богородицы», которая сохранилась там до 60-х годов XX века. Об этом свидетельствуют архивные фотографии, сделанные во время пробных расчисток живописи в соборе. см.: Фиксация пробных расчисток и состояния стенописи в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря в г. Звенигороде. Центральные научно-реставрационные мастерские Академии строительства и архитектуры СССР. М., 1960. С. 5. (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления).

(16) Среди них Спасо-Преображенский собор в Ярославле (1563–1564), Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, Успенский собор Княгинина монастыря (1647–1648), церковь Троицы в Никитниках (1653).

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря



Ил. 4. Спас Благое Молчание. Роспись центральной ниши алтарной апсиды придела преподобного Саввы. 1649–1650

основной объем Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря.

На южной стороне алтарной апсиды представлены преподобные Савва Сторожевский и Сергей Радонежский. Их образы встречаются и в других местах храма: в алтаре самого собора, где они замыкают шествие в композиции «Служба святых отцов»⁽¹⁷⁾, на своде в арке южной галереи, а также по краям деисусного ряда главного иконостаса. Известно, что в других храмовых росписях преподобные

Сергий и Савва преимущественно изображались на столпах, однако в Рождественском соборе, включая Саввинский придел, образы святых впервые оказываются включены в программу алтарного пространства, что подчеркивает особое почитание основателя обители и его духовного наставника. Вместе с тем преподобные Сергей и Савва оказываются связаны с композицией «Троица Ветхозаветная» в пространстве алтаря, что указывает на близость с Троице-Сергиевым монастырем. Оба преподобных предстают как служители Святой Троицы и Богородицы, основатели монастырей, живущих по общежительному уставу, о чем напоминает сцена в конхе, символически связанная с чином о панагии, который совершается во время общей монашеской трапезы и в какой-то степени уподобляет братство иноков апостольской общине.

Далее на южной стене алтарной зоны с переходом на западную изображены святые митрополиты московские в рост — Филипп (на южной), Иона, Алексий и Петр (на западной). Они представлены в саккосах и омофорах с закрытыми Евангелиями в руках. На головах у Филиппа и Ионы — митры, у Алексея и Петра — белые клобуки. Иконография собора святителей московских стала складываться после того, как в 1595 году было установлено соборное празднование митрополитам Петру, Алексию и Ионе [33, с. 92–95]. Вероятно, ее прототипом послужило известное на Руси изображение Собора вселенских святителей Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Богослова [33, с. 92–95]. Совместные изображения трех митрополитов становятся известны не позже первой половины XVII века, о чем свидетельствует икона «Петр, Алексий, Иона с преподобным Сергием Радонежским и благоверным царевичем Димитрием Угличским» из собрания Государственного Исторического музея [33, с. 92–95].

Включение в иконографию четвертого святого — митрополита Филиппа — связано с его прославлением в тот же период, когда было установлено соборное празднование трем святителям: в 1591 году мощи Филиппа были перенесены в Соловецкую обитель, после чего началось местное почитание святого, в 1646 году состоялось открытие мощей, а в 1652 году нетленное тело святителя было торжественно перенесено в Успенский собор Московского Кремля [18, с. 306–307]. Вместе с мощами был перенесен и надгробный покров митрополита Филиппа, созданный в 1649–1650 годах в мастерской Марии

(17) Живопись под поздней записью.

Борисовны Кольчевой и вложенный в Соловецкий монастырь ее супругом стольником Иваном Дмитриевичем Кольчевым [18, с. 307]. По мнению Н.А. Маясовой, этот памятник является самым ранним из сохранившихся покровов на раку митрополита и мог быть выполнен сразу после открытия мощей. На это указывает и еще не сформировавшаяся иконография святого: вместо святительской митры на нем изображен белый клобук [18, с. 307]. Еще один надгробный покров с образом митрополита Филиппа, вложенный в Соловецкий монастырь боярином Василием Ивановичем Стрешневым и также доставленный в Москву в 1652 году вместе с мощами, был выполнен в 1650 году в мастерской Евдокии Андреевны Стрешневой [18, с. 308]. Этот образ святого отличается от раннего покровца и содержит черты, впоследствии ставшие традиционными.

Вероятно, в это же время появляются первые памятники, на которых четыре московских святителя изображены вместе. Таким является епитрахиль конца XVI века с апостолами Петром и Павлом, происходящая из Успенского собора Московского Кремля [18, с. 234–235]. Как отмечает Н.А. Маясова, помещенные на ней «приземистые фигуры четырех святителей, а также наличие среди них митрополита Филиппа позволяют датировать эти изображения серединой XVII века» [18, с. 234–235]. В росписях второй четверти — середины XVII века изображения четырех митрополитов встречаются на столпах в церкви Ризоположения Московского Кремля (1644) [32, с. 90–91] и в Успенском соборе Княгинина монастыря (1647–1648) [8, с. 12]. Очевидно, что в монументальной живописи митрополит Филипп появился раньше своего общерусского прославления, как особо почитаемый московский первосвятитель. Включение четырех святителей в программу росписи Саввинского придела происходило в момент создания иконографии четырех московских митрополитов, которая окончательно сформировалась после перенесения мощей митрополита Филиппа в московский Успенский собор в 1652 году.

На южной стене алтарной апсиды справа от окна имеется небольшой фрагмент живописи, относящийся, вероятно, к середине XVII века. На этом участке изображен край одежд — подризник, поверх которого спускается аналав. Судя по всему, под поздней живописью находится изображение преподобного Саввы. Сохранившаяся деталь одежд указывает на то, что на этом участке художники не возобнов-

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря



Ил. 5. Преподобный Савва Сторожевский (?). Фрагмент росписи южной стены алтарной апсиды придела преподобного Саввы. 1649–1650

ляли существующие образы святых на своих местах, а копировали их рядом, при этом смещая фигуры немного вниз и в стороны. Об этом свидетельствует заметно сниженный уровень позднего позема, заходящий на полотенецный ряд живописи середины XVII века, а также сохранившаяся графья первоначальной фигуры митрополита Алексия на западной стене алтаря, находящаяся выше существующего изображения, и заметно сдвинутая в угол фигура митрополита Ионы, которая в древности явно находилась правее.

Наибольший интерес представляют сцены жития преподобного Саввы, которые занимают основной объем придела и повествуют о событиях его земной жизни и посмертных чудесах. В люнетах показаны эпизоды пребывания святого в Троице-Сергиевом монастыре, устройство монастыря на месте Сторожи, благословение князя Георгия (Юрия Дмитриевича Звенигородского и Галичского) на битву с булгарами и преставление преподобного. Центральная часть четверика отведена сюжетам о создании первообраза святого и чудесах исцеления. Примечательно, что еще три сцены с посмертными чудесами находятся на восточной стене западной галереи, выбор которой не случаен. Предположительно, именно здесь преподобный Савва воздвиг перед разбойниками стену, которая помешала им проникнуть в храм и обокрасть его, о чем свидетельствует изображение с этим сюжетом в левой части люнета. Справа от него находится чудо исцеления слепого инока, а ниже — исцеление игумена Мисаила.

Среди памятников монументальной живописи житийный цикл преподобного Саввы встречается впервые — в этом его уникальность. Идейный замысел программы напрямую связан с прославлением мощей святого в середине XVI века. Очевидно, что к этому моменту сложилась и житийная иконография звенигородского чудотворца [24, с. 57], на что указывает небольшое число дошедших до наших дней воспроизведений древних памятников. К ним относятся житийная икона в 16 клеймах второй половины XVI века (?), известная по литографии из книги служб Савве Сторожевскому 1876 года [24, с. 222–224], а также фотографии иконы с житием и чудесами в 20 клеймах второй половины XVI века (или около 1648 года?) [24, с. 225–229] и шитой для нее в 1648–1649 годах подвесной пелены [24, с. 230–233].

При сравнении этих памятников с программой росписи придела выявляется заметное сходство иконографических особенностей —

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

общность схем каждой композиции, деталей архитектуры, совпадение количества персонажей и точность передачи их образов. Судя по всему, при выполнении стенописных работ в середине XVII века мастера ориентировались на уже существовавшие памятники. И хотя роспись Саввинского придела находится под поздней записью, анализ существующих композиций свидетельствует о повторении первоначальной программы.

Близкими по времени, но несохранившимися памятниками, в программу которых также могли входить сцены жития святых, являются росписи церкви преподобного Никона Радонежского, примыкающей к Троицкому собору Троице-Сергиева монастыря (1635) [7, с. 22–23], и утраченный в 80-е годы XVIII века придел преподобного Кирилла Белозерского Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1642) [12, с. 99]. Вполне вероятно, что создатели программы Саввинского придела ориентировались на идею росписи надгробных приделов русских святых — к сожалению, не дошедших до наших дней памятников.

Центральная часть южной стены наоса придела посвящена теме покаяния и праведной кончины. Здесь изображены преподобные египетские пустынники Павел Фивейский и Мария Египетская, а в центре между ними — великомученик Георгий Победоносец. Образ последнего связан с именем Звенигородского князя Юрия Дмитриевича, по приглашению которого преподобный Савва основал монастырь. Изображение Марии Египетской также носит патрональный характер и связано с царицей Марией Ильиничной Милославской, супругой царя Алексея Михайловича [35, с. 71]. С середины XVII века образы двух святых, «государевых ангелов» — Алексия человека Божьего⁽¹⁸⁾ и Марии Египетской — становятся весьма популярными.

В цокольном ярусе алтарной апсиды и наоса придела помещен ряд подвесных пелен (полотенец), украшенный различными орнаментальными мотивами (живопись 1649–1650 годов).

(18) Еще один образ святого Алексия человека Божьего располагается в основном объеме Рождественского собора на северной грани юго-западного столпа (живопись 1649–1650 годов).

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы
собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

Заключение

Анализ программы росписи Саввинского придела показал, что ее состав продолжает традиции, которые были заложены еще в XVI веке, — это использование символических сюжетов и развитие иконографии русских святых. Главной выразительной чертой росписи является наличие житийного цикла преподобного Саввы — первого и единственного в своем роде среди памятников монументальной живописи. Это связано с идейным замыслом ансамбля, который носит мемориальный характер, а также с прославлением мощей святого. Изучение близких по времени памятников житийного содержания и позднего слоя живописи в приделе обнаружило общий иконографический состав композиций, что может свидетельствовать о воспроизведении поновителями цикла середины XVII века. Однако при детальном рассмотрении существующей росписи в алтаре было обнаружено, что в конхе апсиды под поздним изображением «Вознесение Богоматери» находится другая композиция — «Явление Божией Матери апостолу Петру в преломлении хлеба». Вместе с расположенной напротив «Троицей Ветхозаветной» она приобретает глубокий смысл, связанный не только с темой Евхаристии, но и с чином о панагии, который может восприниматься как визуальная метафора общежительного монастырского устава. Таким образом, в программе росписи алтарного пространства оказываются переплетены темы Триипостасности Бога, прославления Богоматери, монашеского жития, а также благословения и покровительства Богородицы Саввино-Сторожевскому монастырю, который в этом отношении уподобляется Троице-Сергиевой обители.

Хотя частичное изменение композиционного состава росписи в XIX веке не позволяет говорить об абсолютной точности воспроизведения первоначального замысла поновителями, исследуемый памятник, несмотря на запись, все же можно рассматривать как произведение середины XVII века. Это крайне редкий пример сохранившейся росписи обособленного придела, обладающий как типичными для подобных ансамблей чертами, так и индивидуальными качествами, отражающими почитание звенигородского святого в основанной им обители и представления о ее духовных связях с Троице-Сергиевым монастырем.

Список литературы:

- 1 *Балдин В.И., Манушина Т.Н.* Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М.: Наука, 1996. 552 с.
- 2 *Баталов А.Л.* К вопросу о происхождении крещатого свода в русской архитектуре XVI века // *ΣΟΦΙΑ*. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 47–66.
- 3 *Васильева А.В.* Фреска «Видение Божией Матери апостолом Петром в преломлении хлеба» и проблема софийной иконографии в древнерусской монументальной живописи второй половины XVII — первой половины XVIII века (на примере росписей храмов Верхнего Поволжья) // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Изобразительное искусство: наследие и современность*. Вып. 1. СПб., 2012. С. 88–99.
- 4 *Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. II. XIII–XV столетия. М.: Академия наук СССР, 1962. 560 с.
- 5 *Глазунов А.А.* Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря // *Светильник*. Религиозное искусство в прошлом и настоящем. № 2. М., 1915. С. 30–32.
- 6 *Голубинский Е.Е.* История канонизации святых в русской церкви. М.: Университетская типография, 1903. 600 с.
- 7 *Горский А.В.* Историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1910. 160 с.
- 8 *Денисов Д.В.* Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. М.: Северный паломник, 2021. 320 с.
- 9 *Зонова О.В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство. XVII век / Редкол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин*. М.: Наука, 1964. С. 110–137.
- 10 *Ильин М.А., Максимов П.Н., Косточкин В.В.* Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // *История русского искусства*. В 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. Т. 3. М.: АН СССР, 1955. С. 282–481.
- 11 *Кавельмахер В.В.* К вопросу о времени и обстоятельствах постройки церкви Рождества Христова в Юркине // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология*. Ежегодник. 1995. М.: Наука, 1996. С. 421–436.
- 12 *Казакевич Т.Е.* Стенопись Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // *Ферапонтовский сборник*. Вып. 7. М.: Индрик, 2006. С. 79–115.
- 13 *Квливидзе Н.В.* Символические образы Московского государства и иконографическая программа росписи собора Новодевичьего монастыря // *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век / Редкол.: А.Л. Баталов (отв. ред.), Э.С. Смирнова, Н.В. Квливидзе*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 222–236.
- 14 *Кондрашина В.А.* Иконография преподобного Саввы Сторожевского, Звенигородского чудотворца, в историческом контексте. Середина XVII — начало XX в. // *Саввинские чтения: Сборник трудов по истории Звенигородского края*. Вып. 2 / Сост. Д.А. Седов. Звенигород: Лето, 2010. С. 69–95.

Программа росписи приделной церкви преподобного Саввы
собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

- 15 Кондрашина В.А. О большом иконостасе Богородице-Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. По архивным материалам // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сборник статей / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИР, 2001. С. 123–136.
- 16 Курбатова Ж.А. Посещение восточными патриархами и их послами Саввино-Сторожевской обители в середине XVII столетия // Саввинские чтения: Сборник трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4 / Сост. Д.А. Седов. Звенигород, 2019. С. 74–81.
- 17 Лифшиц Л.И. История русского искусства. В 2 т. Т. 1: Русское искусство X–XVII веков. М.: Белый город, 2007. 344 с.
- 18 Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье: Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 496 с.
- 19 Меркелова В.Н. Пафнутьево-Боровский монастырь (Краткий обзор исследований и реставрации 1955–1975 гг.) // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М., 1982. С. 185–197.
- 20 Никитина Т.Л. Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. М.: Индрик, 2015. 464 с.
- 21 Огнев Б.А. Московское зодчество конца XIV и первой четверти XV столетия: Диссертация // К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря / Сост. Е.А. Белов. М.: Лето, 2008. С. 185–451.
- 22 Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. / Перевод с араб. Г. Муркоса. Вып. 4. М., 1896. 245 с.
- 23 Преображенский А.С. К вопросу о датировке росписей собора Успенского монастыря в Свяжске // Свяжские чтения: Сборник докладов конференции. Вып. I. Свяжск, 2009. С. 30–42.
- 24 Преподобный Савва Сторожевский. Иконография XV – начала XX века / Сост. Д.А. Седов, И.А. Шалина. М.: Лето, 2013. 328 с.
- 25 Пустовалов В.М. Основные этапы строительства Рождественского собора Саввина Сторожевского монастыря // Звенигород за шесть столетий: Сборник статей / Под ред. В.А. Кондрашиной, Л.А. Тимошиной. М.: УРСС, 1998. С. 323–347.
- 26 Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков / Редкол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. М.: Наука, 1963. С. 235–262.
- 27 Сизов Е.С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век / Редкол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. М.: Наука, 1964. С. 160–174.
- 28 Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. 1104 с.
- 29 Смирнов С.К. Историческое описание Саввино-Сторожевского монастыря. М., 1846. 124 с.
- 30 Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
- 31 Собор Рождества Богородицы в Суздале / Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник; сост. Л.Ю. Белова, М.А. Быкова, С.Н. Вахтанов и др. Владимир: Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2014. 208 с.
- 32 Соколова И.М. Церковь Ризоположения: Путеводитель. М.: Федеральное государственное учреждение «Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“», 2002. 135 с.
- 33 Тарасенко Л.П. Образы русских святых в собрании Исторического музея. М.: ГИМ, 2015. 437 с.
- 34 Троице-Сергиева лавра и русские государи: реликвии и художественные сокровища. Каталог выставки / Т.Н. Манушина, С.В. Николаева, Л.А. Шитова. М.: Брейгель и Алекс, 2002. 240 с.
- 35 Цицинова О.А. Иконы святого Алексея человека Божия в жизни царя Алексея Михайловича // Материалы и исследования. Вып. 20 / Федеральное гос. учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“» / Отв. Ред. А.К. Левыкин. М., 2010. С. 65–80.
- 36 Чугреева Н.Н. Гурий, свт., архиеп. Казанский и Свяяжский. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XIII. М., 2006. С. 466–469.
- 37 Чураков С.С. Отражение рублевского плана росписи в стенописи XVII в. Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Андрей Рублев и его эпоха: Сборник статей / Под ред. М.В. Алпатов. М.: Искусство, 1971. С. 194–212.
- 38 Шалина И.А. Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение // Seminarium Bulkinianum II. К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина: Сборник статей / Отв. ред. Т.В. Ильина. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 167–200.

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

References:

- 1 Baldin V.I., Manushina T.N. *Troitse-Sergieva lavra. Arkhitekturnyi ansambl' i khudozhestvennye kolleksii drevnerusskogo iskusstva XIV-XVII vv.* [The Trinity-Saint Sergius Lavra. The Architectural Complex and the Art Collections of the Old Russian Art of the 14th-17th Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1996. 552 p. (In Russian)
- 2 Batalov A.L. K voprosu o proiskhozhdenii kreshchatogo svoda v russkoi arkhitekture XVI veka [The Question of the Origin of the Cross Vault in the Russian Architecture of the 16th Century]. *ΣΟΦΙΑ. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha* [Sophia. The Collection of Articles on the Art of Byzantium and the Old Russian Art in Honor of A.I. Komech]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006, pp. 47-66. (In Russian)
- 3 Vasil'eva A.V. Freska "Videnie Bozhiei Materi apostolom Petrom v prelomlenii khleba" i problema sofiinoi ikonografii v drevnerusskoi monumental'noi zhivopisi vtoroi poloviny XVII – pervoi poloviny XVIII veka (na primere rospisei khramov Verkhnego Povolzh'ya) [Fresco "The Vision of the Virgin by the Apostle Peter in the Breaking of Bread" and the Problem of Sophia's Iconography in the Old Russian Monumental Painting of the Second Half of the 17th – First Half of the 18th Century (On the Example of Murals of Temples of the Upper Volga Region)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Izobrazitel'noe iskusstvo: nasledie i sovremennost'* [Bulletin of Saint Petersburg University. Series 15: Fine Art: Heritage and Modernity]. Issue 1. St. Petersburg, 2012, pp. 88-99. (In Russian)
- 4 Voronin N.N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoi Rusi XII-XV vekov. T. II. XIII-XV stoletiya* [The Architecture of North-Eastern Russia of the 12th-15th Centuries. Vol. II. 13th-15th Centuries]. Moscow, Akademiya nauk SSSR Publ., 1962. 560 p. (In Russian)
- 5 Glazunov A.A. Drevneishie freski Bogoroditse-Rozhdestvenskogo sobora Zvenigorodskogo Savvino-Storozhevskogo monast'ra [The Oldest Frescoes of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storozhevsky Monastery in Zvenigorod]. *Svetil'nik. Religioznoe iskusstvo v proshlom i nastoyashchem* [Luminaire. Religious Art in the Past and Present]. No. 2. Moscow, 1915, pp. 30-32. (In Russian)
- 6 Golubinsky E.E. *Istoriya kanonizatsii svyatykh v russkoi tserkvi* [The History of the Canonization of Saints in the Russian Church]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1903. 600 p. (In Russian)
- 7 Gorsky A.V. *Istoricheskoe opisanie Svyato-Troitskoi Sergievoi lavry* [Historical Description of the Holy Trinity-Saint Sergius Lavra]. Sergiev Posad, Svyato-Troitskaya Sergieva lavra Publ., 1910. 160 p. (In Russian)
- 8 Denisov D.V. *Rospisi Uspenskogo sobora Knyaginina monast'ra vo Vladimire* [The Murals of the Cathedral of Death of Theotokos in the Princess Monastery in Vladimir]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2021. 320 p. (In Russian)
- 9 Zonova O.V. Stenopis' Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya [The Wall Painting of the Cathedral of Death of Theotokos of the Moscow Kremlin]. *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek* [The Old Russian Art. 17th Century], ed. board V.N. Lazarev, O.I. Podobedova, V.V. Kostochkin. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 110-137. (In Russian)
- 10 Il'in M.A., Maksimov P.N., Kostochkin V.V. Kamennoe zodchestvo epokhi rastsveta Moskv [The Stone Architecture of the Heyday of Moscow]. *Istoriya russkogo iskusstva. V 13 t.* [The History of Russian art. In 13 vols.], eds. I.E. Grabar, V.S. Kamenov, V.N. Lazarev. Vol. 3. Moscow, AN SSSR Publ., 1955, pp. 282-481. (In Russian)
- 11 Kavelmakher V.V. K voprosu o vremeni i obstoyatel'stvakh postroyki tserkvi Rozhdestva Khristova v Yurkine [The Question of the Time and Circumstances of the Construction of the Church of the Birth of Christ in Yurkin]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost', iskusstvo, arkhologiya. Ezhegodnik* [The Cultural Monuments. New Discoveries. Writing, Art, Archeology. Yearbook]. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 421-436. (In Russian)
- 12 Kazakevich T.E. Stenopis' Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monast'ra [The Wall Painting of the Cathedral of Death of Theotokos of the Kirillo-Belozersky Monastery]. *Ferapontovskii sbornik* [The Ferapontovsky Collection]. Issue 7. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 79-115. (In Russian)
- 13 Kvlividze N.V. Simvolicheskie obrazy Moskovskogo gosudarstva i ikonograficheskaya programma rospisi sobora Novodevich'ego monast'ra [The Symbolic Images of the Moscow State and the Iconographic Program of the Wall Painting of the Cathedral of the Novodevichy Monastery]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ya: XVI vek* [The Old Russian Art. Russian Art of the Late Middle Ages: 16th Century], ed. board A.L. Batalov, E.S. Smirnova, N.V. Kvlividze. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 222-236. (In Russian)
- 14 Kondrashina V.A. Ikonografiya prepodobnogo Savvy Storozhevskogo, Zvenigorodskogo chudotvortsy, v istoricheskom kontekste. Seredina XVII – nachalo XX v. [The Iconography of St. Sava Storozhevsky, Zvenigorod Wonderworker, in a Historical Context. The Middle of the 17th – the Beginning of the 20th Century]. *Savvinskie chteniya: Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraja* [The Savvinsky Readings: Collection of Works on the History of Zvenigorod Region], comp. D.A. Sedov. Issue 2. Zvenigorod, Leto Publ., 2010, pp. 69-95. (In Russian)
- 15 Kondrashina V.A. O bol'shom ikonostase Bogoroditse-Rozhdestvenskogo sobora Savvino-Storozhevskogo monast'ra. Po arhivnym materialam [About the Large Iconostasis of the Theotokos-Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery. According to Archival Materials]. *Russkaya pozdnaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya: Sbornik statei* [The Russian Late Icon from the 17th to the Beginning of the 20th Century: Collection of Articles], ed. M.M. Krasilin. Moscow, GosNIIR Publ., 2001, pp. 123-136. (In Russian)
- 16 Kurbatova Z.H.A. Poseshchenie vostochnymi patriarkhami i ikh poslami Savvino-Storozhevskoy obiteli v seredine XVII stoletiya [Visit of the Eastern Patriarchs and Their Ambassadors to the Savvino-Storozhevskaya Monastery in the Middle of the 17th Century]. *Savvinskie chteniya: Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraja* [The Savvinsky Readings. Collection of Works on the History of Zvenigorod Region], comp. D.A. Sedov. Issue 4. Zvenigorod, 2019, pp. 74-81. (In Russian)
- 17 Lifshits L.I. *Istoriya russkogo iskusstva. V 2 t. T. 1: Russkoe iskusstvo X-XVII vekov* [The Russian Art History. In 2 vols. Vol. 1: Russian Art of the 10th-17th Centuries]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2007. 344 p. (In Russian)
- 18 Mayasova N.A. *Drevnerusskoe litsevoe shit'e: katalog* [The Old Russian Facial Sewing: Catalog]. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2004. 496 p. (In Russian)
- 19 Merkelova V.N. Pafnut'evo-Borovskii monast'ir' (Kratkii obzor issledovaniy i restavratsii 1955-1975 gg.) [Paphnuevo-Borovsky Monastery (A Brief Overview of Research and Restoration 1955-1975)]. *Restavratsiya i issledovaniya pamyatnikov kul'tury* [Restoration and Research of Cultural Monuments]. Issue 2. Moscow, 1982, pp. 185-197. (In Russian)
- 20 Nikitina T.L. *Russkie tserkovnye stennye rospisi 1670-1680-kh godov* [Russian Church Wall Paintings of the 1670s-1680s]. Moscow, Indrik Publ., 2015. 464 p. (In Russian)
- 21 Ognev B.A. Moskovskoe zodchestvo kontsa XIV i pervoi chetverti XV stoletiya: Dissertatsiya [Moscow Architecture of the End of the 14th and the First Quarter of the 15th Century: Dissertation]. *K 600-letiyu Rozhdestvenskogo sobora Savvino-Storozhevskogo monast'ra* [To the 600th Anniversary of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storozhevsky Monastery], comp. E.A. Belov. Moscow, Leto Publ., 2008, pp. 185-451. (In Russian)
- 22 Pavel Aleppsky. *Puteshestvie antiokhiiskogo patriarkha Makariya v Rossiyu v polovine XVII v.* [The Journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the Half of the 17th Century], transl. from Arabic G. Murkos. Issue 4. Moscow, 1896. 245 p. (In Russian)

- 23 Preobrazhensky A.S. K voprosu o datirovke rospisei sobora Uspenskogo monastyrya v Sviyazhske [The Question of the Dating of the Murals of the Cathedral of Death of Theotokos Monastery in Sviyazhsk]. *Sviyazhskie chteniya: Sbornik dokladov konferentsii* [The Sviyazhsky Readings: Collection of Conference Reports]. Issue 1. Sviyazhsk, 2009, pp. 30–42. (In Russian)
- 24 *Prepodobnyi Savva Storožhevskii. Ikonografiya XV – nachala XX veka* [The Venerable Savva Storožhevsky. Iconography of the 15th – Early 20th Century], comp. D.A. Sedov, I.A. Shalina. Moscow, Leto Publ., 2013. 328 p. (In Russian)
- 25 Pustovalov V.M. Osnovnye etapy stroitel'stva Rozhdestvenskogo sobora Savvina Storožhevskogo monastyrya [The Main Stages of Construction of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storožhevsky Monastery]. *Zvenigorod za shest' stoletii: Sbornik statei* [Zvenigorod for Six Centuries: Collection of Articles], eds. V.A. Kondrashina, L.A. Timoshina. Moscow, URSS Publ., 1998, pp. 323–347. (In Russian)
- 26 Retkovskaya L.S. O pojavlenii i razvitii kompozitsii "Otechestvo" v russkom iskusstve XIV–XVI vekov [About the Appearance and Development of the Composition "Fatherland" in Russian Art of the 14th–16th Centuries]. *Drevnerusskoe iskusstvo XV – nachala XVI vekov* [The Old Russian Art of the 15th – Early 16th Centuries], ed. board V.N. Lazarev, O.I. Podobedova, V.V. Kostochkin. Moscow, Nauka Publ., 1963, pp. 235–262. (In Russian)
- 27 Sizov E.S. Datirovka rospisi Arhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya i istoricheskaya osnova nekotorykh ee syuzhetov [Dating of the Wall Painting of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin and the Historical Basis of Some of Its Subjects]. *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek* [The Old Russian Art. 17th Century], ed. board V.N. Lazarev, O.I. Podobedova, V.V. Kostochkin. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 160–174. (In Russian)
- 28 *Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* [Dictionary of Russian Icon Painters of the 11th–17th Centuries], ed. I.A. Kochetkov. Moscow, Indrik Publ., 2003. 1104 p. (In Russian)
- 29 Smirnov S.K. *Istoricheskoe opisaniye Savvino-Storožhevskogo monastyrya* [Historical Description of the Savvino-Storožhevsky Monastery]. Moscow, 1846. 124 p. (In Russian)
- 30 Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – nachalo XV veka* [Painting of Veliky Novgorod. The Middle of the 13th – Beginning of the 15th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (In Russian)
- 31 *Sobor Rozhdestva Bogoroditsy v Suzdale* [The Cathedral of Nativity of Theotokos in Suzdal], Gosudarstvennyi Vladimiro-Suzdal'skii muzei-zapovednik, comp. L.YU. Belova, M.A. Bykova, S.N. Vakhtanov and al. Vladimir, Gosudarstvennyi Vladimiro-Suzdal'skii muzei-zapovednik Publ., 2014. 208 p. (In Russian)
- 32 Sokolova I.M. *Tserkov' Rizopolozheniya: Putevoditel'* [The Church of the Position of the Robe of the Most Holy Theotokos: Travel Guide]. Moscow, Federal'noe gosudarstvennoe uchrezhdenie "Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi Muzei-zapovednik 'Moskovskii Kreml'" Publ., 2002. 135 p. (In Russian)
- 33 Tarasenko L.P. *Obrazy russkikh svyatykh v sobranii Istoricheskogo muzeya* [The Images of Russian Saints in the Collection of the Historical Museum]. Moscow, GIM Publ., 2015. 437 p. (In Russian)
- 34 *Troitse-Sergieva lavra i russkie gosudari: relikvii i khudozhestvennyye sokrovishcha. Katalog vystavki* [The Trinity-Saint Sergius Lavra and the Russian Sovereigns: Relics and Artistic Treasures. Exhibition Catalog], auth. T.N. Manushina, S.V. Nikolaeva, L.A. Shitova. Moscow, Breigel' i Aleks Publ., 2002. 240 p. (In Russian)
- 35 Tsitsinova O.A. Ikony svyatogo Alekseya cheloveka Bozhiya v zhizni tsarya Alekseya Mikhailovicha [Icons of St. Alexius the Man of God in the Life of Tsar Alexei Mikhailovich]. *Materialy i issledovaniya. Vyp. 20* [Materials and Research. Issue 20], Federal'noe gos. uchrezhdenie kul'tury "Gos. ist.-kul'tur. muzei-zapovednik 'Moskovskii Kreml'", ed. A.K. Levykin. Moscow, Federal'noe gos. uchrezhdenie kul'tury "Gos. ist.-kul'tur. muzei-zapovednik 'Moskovskii Kreml'" Publ., 2010, pp. 65–80. (In Russian)

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

- 36 Chugreeva N.N. Gurii, svt., arkhiep. Kazanskii i Sviyazhskii. Ikonografiya [Gury, Holy Archbishop of Kazan and Sviyazhsk. Iconography]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Vol. XIII. Moscow, 2006, pp. 466–469. (In Russian)
- 37 Churakov S.S. Otrazhenie rublevskogo plana rospisi v stenopisi XVII v. Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi lavry [Reflection of the Rublev's Plan of Painting in the Wall Painting of the 17th Century the Trinity Cathedral of the Trinity-Saint Sergius Lavra]. *Andrei Rublev i ego epokha: Sbornik statei* [Andrey Rublev and His Epoch], ed. M.V. Alpatov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 194–212. (In Russian)
- 38 Shalina I.A. Lokalizatsiya pogrebenii russkikh chudotvortsev v monastyrskikh khramakakh i ikh simbolicheskoe znachenie [Localization of Burials of Russian Miracle Workers in Monastic Temples and Their Symbolic Significance]. *Seminarium Bulkinianum II. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya Valentina Aleksandrovicha Bulkina: Sbornik statei* [Seminarium Bulkinianum II. To the 70th Anniversary of the Birth of Valentin Alexandrovich Bulkin: Collection of Articles], ed. T.V. Il'ina. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterb. un-ta Publ., 2007, pp. 167–200. (In Russian)

УДК 7.036; 75.03
ББК 85.14

Бункевич Дарья Андреевна

Аспирант кафедры зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
ORCID ID: 0000-0002-2359-0280
ResearcherID: AGQ-4988-2022
dariabunkevich@yandex.ru

Ключевые слова: мизерабилизм, реализм, Бернар Бюффе, Франсис Грюбер, Человек-свидетель, экзистенциализм, художественная критика, фигуративность, французское искусство XX века, теория искусства

Бункевич Дарья Андреевна

Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов. К истории происхождения понятия



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-382-405

Для цит.: Бункевич Д.А. Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов. К истории происхождения понятия // Художественная культура. 2023. № 2. С. 382–405.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-382-405>.

For cit.: Bunkevich D.A. Miserabilism in French Art of the 1940s-1960s. To the Origin of the Concept. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 382–405.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-382-405>. (In Russian)

Bunkevich Daria A.

PhD Student, Foreign Art Department, Ilya Repin St. Petersburg Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2359-0280
ResearcherID: AGQ-4988-2022
dariabunkevich@yandex.ru

Keywords: miserabilism, realism, Bernard Buffet, Francis Gruber, L'Homme-Témoign, existentialism, art criticism, figurativeness, French art of the 20th century, art theory

Bunkevich Daria A.

Miserabilism in French Art of the 1940s-1960s. To the Origin of the Concept

Аннотация. В статье рассматривается история появления и эволюция понятия «мизерабилизм», также анализируется его актуальное состояние, на основе полученных выводов дается определение мизерабилизма. Предмет статьи — понятие «мизерабилизм» во французском искусстве середины XX века. Цель статьи — определить понятийные границы и четкую дефиницию понятия «мизерабилизм» применительно к французскому искусству середины XX века. Исследование опирается на многочисленные текстовые материалы: философские труды, художественную критику, а также интервью и манифесты художников. Новизна и актуальность статьи заключаются в анализе и в раскрытии смысла малоисследованного художественного явления мизерабилизм и в обращении к малоизученным текстам, посвященным его осмыслению.

Проведенный анализ генезиса понятия «мизерабилизм» и его актуального состояния показывает, что оно выходит за рамки существующих определений. К тому же из исследования вытекает, что понятие «мизерабилизм» проходит значительную трансформацию от момента появления до попадания в искусствоведческий дискурс. В ходе анализа удалось выявить, что понятие «мизерабилизм» появляется в философии пессимизма, и прежде чем оказаться в художественном поле, оно вбирает в себя смыслы из экзистенциальной философии, такие как интерес к человеку и его бытию. На основе изучения художественной критики, а также привлечения высказываний самих художников, относимых к мизерабилизму, таких как Ф. Грюбер, Б. Бюффе, группа «Человек-свидетель», устанавливается, что главным в мизерабилизме выступает реалистическое отражение мира, а также изображение «маленького человека» и его повседневности. В заключение статьи автор приходит к выводу, что мизерабилизм — это художественная тенденция французского искусства 1940–1960-х годов.

Abstract. The article discusses the emergence and evolution of the notion of miserabilism, analyses its current state, and based on the findings, gives its definition. The subject of the article is the notion of miserabilism in French art of the mid-20th century. The purpose of the article is to determine the conceptual boundaries and give a clear definition of the notion of miserabilism in relation to French art of the mid-20th century. The research was carried out based on textual materials: philosophical works, art criticism, interviews and manifestos of artists. The scientific novelty and relevance of the article lies in the analysis and development of the little-explored artistic phenomenon of miserabilism and in the author's appeal to understudied texts on its comprehension.

The analysis of the genesis of the notion of miserabilism and its current state shows that it goes beyond the existing definitions. In addition, as follows from the study, the concept of miserabilism is undergoing a significant transformation from the moment of its appearance to getting into the art history discourse. In the course of the analysis, it was possible to reveal that the notion of miserabilism stems from the philosophy of pessimism, and before being introduced into the artistic field, it takes on the meaning from existential philosophy as an interest in man and his being. Based on the study of art criticism and bringing in the statements of miserabilism artists themselves, such as F. Gruber, B. Buffet, and the “L’Homme-Témoin” group, it is established that the main thing in miserabilism is the realistic reflection of the world, as well as the image of the “little man” and their everyday life. At the end of the article, the author comes to the conclusion that miserabilism is an artistic tendency in French art of the 1940s-1960s.

Введение

Мизерабилизм появляется в последней трети XIX века как философское понятие, однако первостепенное значение он приобретает в художественной критике середины XX века как характеристика нового явления в искусстве. Уже в конце 1960-х годов мизерабилизм вытесняется из искусствоведческого дискурса и пропадает со страниц художественной критики, однако в последние годы растущий исследовательский интерес к фигуративному искусству середины XX века говорит о необходимости актуализации этого понятия. Тем не менее четкой дефиниции и понятийных границ мизерабилизма нет, а существующие формулировки в справочной литературе несут в себе противоречия и неточности. Предметом статьи является понятие «мизерабилизм» во французском искусстве 1940–1960-х годов. В статье ставится цель обозначить понятийные границы и сформулировать определение понятия «мизерабилизм» применительно к французскому искусству середины XX века. Для того чтобы дать четкую дефиницию понятия «мизерабилизм», важно очертить историю его появления и формирования в опоре на текстовые материалы, такие как философские труды, литературная и художественная критика, интервью и манифесты художников, необходимо также провести сравнительный анализ текущих определений, основываясь на российских и зарубежных источниках.

Сегодня понятие «мизерабилизм» используется исследователями преимущественно как характеристика творчества французских художников середины XX века Франсиса Грюбера и Бернара Бюффе. При этом в трудах исследователей нет четкого единства в употреблении этого понятия, в результате его действительный смысл ускользает от нас. Также вносит путаницу использование авторами термина «мизерабилизм» в связке с другими, более устоявшимися терминами, такими как экзистенциализм, реализм, экспрессионизм. Так, российский искусствовед В.А. Крючкова включает мизерабилизм в понятие экзистенциального искусства [5, с. 202]. Английский историк искусства Н. Адамсон (N. Adamson, 2016) стремится отдалить мизерабилизм от миметического натурализма [9, р. 135]. Вместе с тем авторы не аргументируют этот выбор, считая по умолчанию мизерабилизм

определением творчества Грюбера и Бюффе, хотя творчество этих художников претерпевало множество изменений.

Одновременно другие исследователи невольно расширяют рамки мизерабилизма за счет сравнения произведений Грюбера и Бюффе с работами других авторов. Французский искусствовед Этьен Фуйо (E. Fouilloux, 1985) соотносит «мизерабилизм Грюбера и Бюффе» с произведениями Жермен Ришье и Фрэнсиса Бэкона [22, р. 70]. Английский историк искусства Сара Уилсон (S. Wilson, 1993) пишет о «мизерабилистической моде на Бюффе и его имитаторов» и «апогее мизерабилизма в 1950-е» [43, р. 30], упоминая при этом произведения Андре Фужерона и Бориса Таслицкого. Французский искусствовед Эрик Мерсье (E. Mercier, 2002) говорит о целом ряде художников, которые, по его мнению, поддерживали эстетику мизерабилизма — Жан Жанс, Клод Вайсбух, Мишель де Галлар, Роже Лерси и Андре Мино [33].

Таким образом, широкое использование понятия «мизерабилизм» иллюстрирует его значение для изучения искусства XX века, однако отсутствие конкретного определения ограничивает искусствоведов в его использовании и одновременно вносит путаницу в понимание мизерабилизма как художественного явления. Новизна и актуальность статьи вытекают из самого предмета исследования и заключаются в анализе и раскрытии смысла малоисследованного художественного явления мизерабилизма и в обращении к малоизученным текстам, посвященным его осмыслению.

Этимология

На сегодняшний день понятие «мизерабилизм» существует во многих европейских языках, в частности во французском языке — «misérabilisme», в немецком — «miserabilismus», в английском — «miserabilism» и в русском — «мизерабилизм». Происходит это понятие от французского прилагательного «misérable» (пер. несчастный) или существительного «misère» (пер. несчастье), имеющих латинское происхождение. В нероманские языки однокоренные мизерабилизму слова приходят из французского языка. Прилагательное «miserabel» появляется в немецком языке в XVII веке в значении «несчастный» в более возвышенном смысле [16]. Впоследствии «miserabel» распространяется и в разговорной речи, и уже означает «жалкий» [16].

В английский язык прилагательное «miserable» приходит еще из старофранцузского, а пик его употребления наступает в середине XIX века [15]. В русском языке «мизерабль» часто встречается в литературе начиная с XIX века и означает жалкое, несчастное существо [4]. Таким образом, еще до появления понятия «мизерабилизм» его однокоренные слова укрепляются во многих европейских языках, хотя сегодня они почти не употребляются.

К тому же начиная с XVII века «misérable» и «misère» активно используются в названиях произведений европейских художников. С XVII века словосочетание «Ужасы войны» («Misères de la guerre») становится общим для произведений, изображающих переживания и потрясения от военных действий. Первым серию графических работ на тему «Ужасы войны» выпускает Жак Калло, в дальнейшем одноименные произведения создаются Давидом Тенирсом Младшим, Жак-Филиппом Леба, Жан-Шарлем Тардьё. К середине XIX века «misère» становится ключевым словом в названиях произведений, изображающих нищету и страдания. Большой универсальный словарь XIX века дает краткий перечень подобных работ, выставляемых в Парижском салоне в это время [32, р. 334]⁽¹⁾. Таким образом, распространение слов «misérable» и «misère» в европейском художественном поле способствует их закреплению за особым типом произведений, изображающих нищету, несчастья, а также ужас от последствий войны.

История появления и формирования понятия «мизерабилизм»

В научный дискурс понятие «мизерабилизм» («miserabilismus») вводит немецкий философ Эдуард фон Гартман. Впервые оно появляется в номере берлинского еженедельника по литературе, искусству и общественной жизни «Настоящее» от 22 июля 1876 года [27]. Там была

опубликована первая часть работы Гартмана «Неокантианство, шопенгауэризм и гегельянство в их отношении к философским задачам современности». Спустя год этот труд вышел отдельным изданием [26]. В этой работе Гартман утверждает, что мизерабилизм является формой «отчаянного пессимизма». В другом своем труде «Об истории и оправдании пессимизма» он расширяет границы мизерабилизма, добавляя, что он «рождается из патологической раздражительности и чувствительности, из неблагоприятных условий жизни, из неуклюжести в использовании представившихся возможностей, из воображения грядущих неудобств, ужасов и необходимостей» [28, S. 157]. В дальнейшем придуманное Гартманом понятие «мизерабилизм» распространяется в философской и критической литературе. В 1892 году философ Тильманн Пеш называет мизерабилизм «величайшим сыном современной культуры» [37, S. 76].

Спустя несколько десятилетий понятие «мизерабилизм» пересекает немецкую границу и оказывается во французской литературной критике. Статья «Мизерабилизм» Жана Шлюмберже выходит в свет в 1937 году в журнале «Новое французское обозрение» [41] и посвящается новым веяниям во французской литературе. Само понятие «мизерабилизм» автор заимствует, по его собственным словам, из немецкой литературной критики [41, р. 269] и использует его в своей статье в ругательном ключе. Автор осыпает произведения мизерабилизма множеством упреков, главные из которых — атака на традиционный образ человека и разрушение принятой цивилизацией этики [41, р. 269]. Более того, Шлюмберже видит в мизерабилизме угрозу для общества, говоря, что мизерабилизм — «это наступление депрессивных, которые не надеются выйти из своего состояния, а которые хотят привести других в это состояние» [41, р. 272]. Он также добавляет, что «в этом есть месть, месть, которой наслаждаются люди, не приспособленные к жизни или озлобленные, или ревнивые, которых раздражает вид счастья и мужества» [41, р. 272].

Таким образом, несмотря на ругательный тон статьи, автору удалось выделить некоторые аспекты нового явления. Прежде всего, Шлюмберже называет мизерабилизм новым направлением (le mouvement), произошедшим из тенденции показывать человеческие несчастья, расцветшей в реализме и натурализме [41, р. 269]. Произведениями мизерабилизма в современной литературе он считает

(1) На салоне 1849 года Альфред Гобер выставляет картину «Нищета, невежество и проституция» (Misère, ignorance et prostitution), Жюль Бретон — «Страдание и отчаяние» (Misère et désespoir), Фернан Буассар — «Нищета» (Misère). В 1860 году Огюст Бартеlemi Глэз пишет картину «Приносящий страдания». В 1850 году Жак Луи Готье выставляет скульптуру «Нищета» (Misère), а в 1867 году Эмиль Ланселот — одноименную скульптуру. В 1859 году Фредерик Огюст Бартольди создает скульптуру «Гений в тисках страданий» (Le Génie dans les griffes de la Misère). В 1860-е знаменитый роман-эпопея Виктора Гюго также получает название «Отверженные» (Les Misérables) [32, р. 334].

«Смерть в кредит» (1936) Луи-Фердинанда Селина и «Черную кровь» (1935) Луи Гийу [41, р. 269]. Предшественниками мизерабилистов Шлюмберже указывает в литературе — Г. Флобера, Ш. Бодлера, братьев Гонкур, Э. Золя, А. Бека [41, р. 269], в изобразительном искусстве — Г. Курбе [41, р. 270].

Далее, вслед за немецким философом, Шлюмберже характеризует мизерабилизм как форму пессимизма [41, р. 270]. В то же время автор видит связь мизерабилизма и идей социализма [41, р. 272], поскольку находит в мизерабилистических произведениях изображение бедности и несчастья низших классов. При этом Шлюмберже сомневается в эффективности мизерабилизма в классовой борьбе [41, р. 273], говоря, что он лишь прячется в социальных волнениях и использует революционный ярлык, чтобы придать себе значимости [41, р. 272]. Для Шлюмберже подобное «темное» и неприглядное отражение современного мира чуждо, он считает это маргинальным проявлением современного искусства. Однако важно сказать, что спустя всего одно десятилетие художники мизерабилизма не будут скрывать увиденную Шлюмберже связь между мизерабилизмом и идеями социализма. В своих высказываниях они будут настаивать на социальной роли искусства, говоря, что искусство нужно создавать для масс, то есть для простых людей, отражая их беды, и что настоящее искусство является реалистическим отражением современного мира [39].

Таким образом, если основываться на высказанных идеях Шлюмберже и абстрагироваться от негативных характеристик, которыми полон текст французского писателя, можно вывести следующую формулировку мизерабилизма — направление в литературе, передающее пессимистическое представление о мире и запечатлевающее бедность и несчастья людей в грубой и антиморальной форме, но при этом стремящееся к воплощению социалистической концепции о мире и человеке.

В начале 1940-х в литературной критике смысловое содержание мизерабилизма и экзистенциализма сближаются. Главным образом мизерабилистическими считают литературные произведения, которые несут в себе черты экзистенциализма [41, р. 269]. К тому же оба понятия используются критиками исключительно в фамильярном и даже в ругательном ключе. В 1940-е годы экзистенциализм употребляется как «название, данное молодым людям неопрятного вида,

Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов.
К истории происхождения понятия

безразличным к активной жизни и регулярно посещавшим ряд парижских кафе в квартале Сен-Жермен де Пре» [цит. по: 8, с. 48]. В 1946 году в своем знаменитом эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» Ж.-П. Сартр отвечает на нападки критиков: «Нас обвиняют в том, что мы подчеркиваем человеческую низость, показываем всюду гнусное, темное, липкое и пренебрегаем многим приятным и красивым, отворачиваемся от светлой стороны человеческой природы» [7, с. 169]. Это высказывание Сартра принимают за признание в ответственности за появление мизерабилизма. После высказываний Сартра бельгийский философ Альфонс де Вэлэнс пишет: «В мизерабилизме экзистенциалистской литературы Сартр признает себя виновным. Но он отвечает, что мудрость народов или портрет человека, нарисованный великими романистами всех литератур, вряд ли более оптимистичен» [42, р. 292].

Следовательно, можно говорить о сходстве положений мизерабилизма и экзистенциализма, в частности о фиксации на человеке и его переживаниях. Хотя сам Сартр в сборнике статей 1948 года «Ситуация II. Сентябрь 1944 — декабрь 1946 гг.» отделяет мизерабилизм и экзистенциализм, говоря, что «мизерабилистская школа настолько молодая, что, насколько мне известно, еще не имела представителей» [40, р. 18]. Таким образом, в 1940-е годы литературные критики указывают на близость экзистенциализма и мизерабилизма. Однако мизерабилизм, как более молодое и хрупкое явление, вбирает в себя ряд смыслов экзистенциализма. Хотя Сартр, как главный представитель французского экзистенциализма, отказывается от мизерабилизма, отделяя свое философское направление от этого нового явления.

Мизерабилизм Бернара Бюффе и Франсиса Грюбера

В конце 1940-х — начале 1950-х годов понятие «мизерабилизм» появляется в художественной критике и становится характеристикой творчества фигуративных художников, отстаивающих реализм: Ф. Грюбера, Б. Бюффе и группы «Человек-свидетель» (l'Homme-Témoign)⁽²⁾. Хотя

(2) Группа молодых французских художников, сформировавшаяся в Париже в 1948 году. Первоначальная группа состояла из пяти человек: Бернар Лоржу (1908–1986), Поль Ребейрол (1926–2005), Ивонн Мотте (1906–1968), Мишель де Галлар (1921–2007), Мишель Томпсон (1921–2007). Первая выставка состоялась в галерее Бак (Galerie du Bac)

сами художники не причисляют себя к мизерабилизму, высказанные ими утверждения и художественные характеристики их произведений, данные современниками, ясно свидетельствуют о приверженности к этому художественному явлению.

В 1940–1950-е годы выходят интервью Грюбера и Бюффе, а также манифест группы «Человек-свидетель», участником которой был Бюффе. Все художники считают себя продолжателями реалистической традиции и ее защитниками. Грюбер, впоследствии названный отцом нового поколения молодых фигуративных художников [43, р. 29], своей главной целью видел запечатлеть то, что его окружает [39, р. 30]. Еще в 1930-е годы он вместе с А. Джакометти примыкает к группе «Новые силы», которая выступает за возврат к порядку и ставит себе приоритетом показ реальности [24, с. 7]. В 1946 году в своем интервью Грюбер раскрывает творческие принципы, которые входят в основу его метода [подробнее см.: 2]. Он считает, что художник должен иметь восприимчивость к человеку и событиям [39, р. 28], а также близкий контакт с массами [39, р. 29], своим искусством затрагивать широкие пласты общества [39, р. 28]. Художественный критик Гай Виньот пишет о близости Грюбера и молодого поколения послевоенных фигуративных художников: «В жилах нескольких сотен молодых художников, пострадавших от войны 39–45 годов, должна была потечь новая кровь. Драматический размах творчества Грюбера, военные годы, мизерабилизм и также великий ветер гуманизма пронесли над этими юношами. Они породили искусство, понятное всем перед лицом волны „информеля“» [35, р. 6].

Одними из главных представителей нового фигуративного искусства были художники группы «Человек-свидетель». В своем первом манифесте 1948 года, ориентируясь на наследие Грюбера, они заявляют о главных принципах своего искусства. В нем они придерживаются идей гуманизма и реализма и считают, что «истинным объектом искусства является человек в своей вселенной» [цит. по: 9, р. 136], а «искусство, не имеющее универсального значения, есть развлечение, чтобы иметь универсальное значение, оно должно использовать по-

в Париже в 1948 году. В 1949 году они выставались в Galerie Claude, к ним присоединились Бернар Бюффе (1928–1999), Андре Мино (1923–1986), Жан Кути (1907–1991), Роберт Чаразак (1905–1982).

Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов.
К истории происхождения понятия

нутый язык» [цит. по: 9, р. 136]. Хотя группа просуществует недолго, уже после второй выставки и второго манифеста она постепенно распадается, каждый из художников становится значимым участником на художественной сцене. Наиболее успешным и востребованным художником в послевоенные годы становится Бюффе.

В своих собственных высказываниях Бюффе также настаивает на реализме, при этом считая, что люди не очень любят смотреть в лицо реальности, а он, как художник, стремится ее показать [14, р. 29]. К тому же, Бюффе высоко ценит старых мастеров, восхищаясь больше всего Рембрандтом и его одиночеством [30]. Отстаивание реализма как главной формы искусства роднит художников мизерабилизма со сторонниками соцреализма. Хотя только Грюбер заявлял о своих левых политических взглядах, остальные художники открыто не высказывались. В послевоенные годы абстракция и реализм становятся доминирующими эстетическими ориентирами, связанными с культурным климатом самых могущественных политических соперников мира [29, р. 24]. Хотя споры о реализме и абстракции начинаются в 1930-е годы, своего апогея они достигают именно после Второй мировой войны [31, р. 374]. Следовательно, от художников, ставивших принципы реализма во главу угла, ожидают и определенных политических взглядов. Резкая критическая оценка творчества Бюффе левой художественной критикой связана именно с отсутствием его четкой политической позиции. От него как успешного молодого художника ждали громких заявлений. В 1950-е годы он не участвует в дискуссиях об искусстве, при этом не отстаивая ни эстетические, ни политические принципы. С точки зрения левого крыла подобное отношение трактуется исключительно негативно, как предательство.

В результате в 1949 году художественные критики начинают использовать понятие «мизерабилизм» как отрицательную характеристику в первую очередь творчества Бюффе, и уже позднее это понятие применяется к другим французским фигуративным художникам, которые следуют за реализмом, но в своих произведениях не придерживаются социалистического реализма. В 1949 году Шарль Этьен говорит о мизерабилизме сюжетов Бюффе [20, р. 4]. В статье «Бернар Бюффе экзистенциальный художник» отмечается мизерабилизм изобразительного выражения мастера [35, р. 104].

Одновременно в статьях о творчестве Грюбера появляются характеристики, которые присущи мизерабилизму, отмеченные ранее философами и литературными критиками, такие как изображение бедности и страданий, пессимистического взгляда на мир. Марсель Захар пишет: «Грюбер трогательный художник песен, приводящих в отчаяние. Он горький художник жалости к миру» [44, р. 122]. Клод Роже-Маркс, тонко прочувствовавший произведения художника, дал им следующие характеристики: «непобедимая печаль», «тюремные серые тона», «огромные пустоты» и «все предметы чувствуют себя одинокими» [цит. по: 23, р. 172]. Пьер Декарг считал Грюбера художником-экспрессионистом, который «пытается изобразить страдания человека (la misère de l'homme)» [цит. по: 23, р. 173].

В 1950-е мизерабилизм уже прочно ассоциируется с искусством Бернара Бюффе. В 1956 году социалистическая газета «Борьба» (Combat) посвящает всю вторую страницу приложения об искусстве дискуссии о мизерабилизме. Причиной послужила выставка фигуративных художников во французском павильоне на Венецианской биеннале, главным из которых был Бюффе. Под общим заголовком «Sus au miserabilisme!» («Бей мизерабилизм!») выходят три статьи известных французских критиков. В центре страницы помещают критическую заметку Андре Бретона, в которой он резко высказывается о проявлениях мизерабилизма в искусстве [12, р. 2]. По обе стороны от текста Бретона располагаются статьи Жозе Пьера «Паук и бабочка» [38, р. 2] и Шарля Этьена «Господа Венецианской биеннале» [21, р. 2]. Несмотря на то что все сочинения несли исключительно критический характер, они показывают укоренение и распространение понятия «мизерабилизм» в художественном поле современного критикам французского искусства.

Статья Жозе Пьера почти не касается анализа творчества художников, он сосредотачивает свое внимание на социальном и экономическом положении современных мастеров и на их политических взглядах. Автор выделяет разные аспекты мизерабилизма. С одной стороны, он считает, что мизерабилизм проявляется в капитализации художественного рынка и в отходе художников от революционных идей к буржуазному комфорту [38, р. 2]. С другой стороны, мизерабилизм по Жозе Пьеру — это новое художественное явление [38, р. 2], которое автора не интересует. Он пишет: «...какое нам дело в конце

концов до того, что месье Бюффе находит в женщинах, в войне или в цирке необходимое восхищение в своих испражнениях» [38, р. 2]. Негативные комментарии к творчеству Бюффе связаны, как уже было сказано, с его стремлением абстрагироваться от левого политического дискурса, а также с открытой демонстрацией своего материального успеха. К 1956 году левая Франция видит в Бюффе предателя, так как он любим консервативными кругами и ведет «буржуазный» образ жизни. В феврале 1956 года, на месяц ранее публикаций в «Борьбе» (Combat), в «Парижском матче» (Paris Match), журнале о светской жизни, выходит репортаж о Бюффе как об успешном художнике и его роскошной жизни: собственный «Роллс-ройс», вилла в Провансе [11]. Материальный достаток Бюффе становится одним из главных упреков, предъявляемых молодому художнику левым сообществом.

В отличие от своего коллеги Шарль Этьен концентрируется на анализе современных художественных веяний и приводит важные тезисы, которые помогают в понимании сущности мизерабилизма, вкладываемой левыми критиками. Во-первых, по мысли автора, Франция представляет в Венеции экспозицию современного изобразительного искусства в общем на тему реализма, а в узком смысле — на тему мизерабилизма [21, р. 2]. Хотя Этьен не объясняет подробно этот тезис, из всего текста можно заключить, что он считает мизерабилизм эволюционирующей формой реализма. Здесь необходимо вспомнить Шлюмберже, который называл предшественником мизерабилизма натурализм XIX века. Хотя Этьен настроен крайне критически к современным художественным явлениям и стремится минимизировать значимость мизерабилизма как формы реализма, сравнивая его с реализмом старых мастеров, делая вывод, что современные художники не могут изобразить настоящую красоту [21, р. 2]. Во-вторых, автор обращается к критикам экзистенциализма и марксизма, чтобы они проанализировали свое новое искусство [21, р. 2]. Следовательно, можно прийти к выводу, что он видит близость этих философских направлений и мизерабилизма. В-третьих, он критически высказывается о модернистском искусстве, в частности о Х. Сутине и А. Модильяни, тем самым показывая преемственность между модернистским искусством и мизерабилизмом [21, р. 2]. К тому же Этьен старается доказать, что художественная картина мира мизерабилистов совершенно противоположна принятой: «...любовь по проказе, мир по блохам,

реку Сену — по ее нечистотам, верх — низом, благородного человека по-звериному, прекрасное по безобразному» — и что мизерабилизм проявляется в показе низшей физиологии [21, р. 2].

Схожий взгляд на мизерабилизм содержится в тексте Бретона, который по форме представляет из себя агитационную листовку или манифест. Автор использует яркие слова, вызывающие сильный эмоциональный отклик и открывающие незажившие раны европейских народов. Бретон сравнивает мизерабилизм с недавними тоталитарными режимами, называя его «бичом, против которого пора принять энергичные меры», так как мизерабилизм позволяет в искусстве показывать «столько разновидностей, сколько может быть категорий страданий: физиологических страданий, психологических страданий, нравственных страданий» [12, р. 2]. Бретон обвиняет в мизерабилизме Фернана Леже и Бернара Бюффе: «У нас остались художники со стороны тошнотворного экзистенциализма, грязные Евы Леже в велосипедной камере и Христо-клоуны Бюффе в перевернутом зонтичном каркасе» [12, р. 2]. В сущности, резкая характеристика Леже Бретоном связана с уходом художника от героизации пролетариата в менее идеологически выраженные сюжеты, Бюффе же, как было выше сказано, также считался предателем, не соблюдающим правила.

Критики, близкие художникам группы «Человек-свидетель», стремятся отделить художников объединения от этого ярлыка «мизерабилизм» из-за его негативного окраса. Говоря о творчестве Поля Ребейроля, Пьер Декарг пытается оспорить данную характеристику: «Мизерабилист? Живопись Ребейроля сосредоточена на показе бедности и драмы. Нет. Она нам наоборот кажется в своей темной гармонии гораздо более глубокой радостью, чем все картины, написанные самыми ослепительными красочными приемами» [10, р. 20]. К каталогу выставки «100 картин с 1944 до 1958 Бернара Бюффе», которую можно назвать итогом первого мизерабилистского этапа художника, было написано вступление Жана Жино [25]. В нем автор стремится отдалить произведения Бернара Бюффе и явление «мизерабилизм»: «Мизерабилизм того времени: война, оккупация, тоска, исходящая из социального (когда метафизической тоски уже достаточно). Художник никогда не выражает ни свою эпоху, ни другую историческую эпоху. <...> Это только момент, когда он выражает себя. История с большой буквы не имеет к этой истории никакого отношения» [25, р. 4]. В своем

небольшом пассаже Жан Жино хотел показать, что мизерабилизм есть продукт своей эпохи, сложного времени, вобравшего в себя множество страданий и бед, а творчество художника независимо от перипетий времени. Однако важно заметить, что мастера, такие как Бюффе, Грюбер и художники группы «Человек-свидетель», которые в своих высказываниях отстаивают принципы реализма и стремятся показать окружающую их действительность, не могут не быть частью своей эпохи. Постепенно понятие «мизерабилизм» апроприруется художественными критиками и мыслителями и его начинают использовать в нейтральном ключе, а не как оскорбление. В 1958 году в немецком журнале «Изобразительное искусство» (*Bildende Kunst*) выходит восторженная статья о творчестве Бюффе, озаглавленная «Мизерабилист» [13].

В конце 1960-х понятие «мизерабилизм» исчезает из художественной критики. Творчество Бюффе и других фигуративных художников перестает отвечать современной повестке, к тому же их художественная манера сильно меняется. Творчество Грюбера, скончавшегося в 1948 году, забывается; группа «Человек-свидетель» распадается; Бюффе перестает интересоваться человеком и его жизнью, наполненная горестями, бедами и страданиями, его искусство становится тематическим. В 1970-е годы понятие «мизерабилизм» переходит в политическую и социальную сферы. В 1974 году выходит манифест сюрреалистов «Маяк будущего. Смерть мизерабилизму» [6], повторяющий в своем подзаголовке название заметки Бретона из «Борьбы» (*Combat*). При этом в манифесте нет упоминаний самого мизерабилизма или художников, относимых к этому явлению, он остается только в заголовке. Понятие «мизерабилизм» возвращается в конце 1980-х годов в академические исследования по истории искусств, некоторые из которых были проанализированы в начале статьи.

Актуализация определения понятия «мизерабилизм»

Для установки текущего состояния разработанности понятия «мизерабилизм» необходимо проанализировать справочную литературу путем обращения к наиболее распространенным в использовании словарям. Так, «Французский словарь Ларусса» дает следующее определение мизерабилизма: «направление, подчеркивающие самые печальные,

жалкие стороны общественной жизни, французской живописи 1940-х годов (конец карьеры Ф. Грюбера и начало карьеры Б. Бюффе)» [17]. Другой авторитетный источник, «Словарь французской академии», характеризует мизерабилизм как «стремление раскрыть через литературное или художественное произведение самые темные и жалкие стороны общества, человечества» [18]. «Оксфордский английский словарь» предлагает также короткую характеристику мизерабилизма как «склонности к пессимистическим или негативным взглядам» [34]. В нем также отмечается, что это название художественного направления [34]. Специализированное справочное издание «Словарь живописи Ларусса» дает более развернутое определение мизерабилизма как «художественного направления, появившегося после Второй мировой войны во Франции, характеризующегося суровым и безжизненным изображением действительности» [19]. В нем указываются основные представители: Франсис Грюбер и Бернар Бюффе. Таким образом, понятие «мизерабилизм» существует во многих авторитетных зарубежных изданиях, что говорит о его распространенности, однако все формулировки короткие и схематичные по содержанию. В них отмечаются содержательные аспекты произведений мизерабилизма, однако нет никакой информации о художественной форме. К тому же хронологические границы мизерабилизма либо не указываются, либо ограничиваются одним десятилетием — 1940-ми годами. Хотя художественные критики о говорили о мизерабилизме Бюффе еще в 1950–1960-е годы.

В русскоязычных специализированных словарях по искусству даются более развернутые формулировки понятия «мизерабилизм». Большой энциклопедический словарь определяет мизерабилизм как «направление, сложившееся в изобразительном искусстве Франции 1940-х гг. Отстаивая принципы фигуративности, сюжетно-драматическое начало в живописи и графике, его представители (наиболее известным из них стал Б. Бюффе) подчеркивали трагическую обреченность, „покинутость“ человека в мире. Их творчество явилось своего рода изобразительной параллелью к философии экзистенциализма» [1]. В данном определении не указывается основоположник мизерабилизма — Ф. Грюбер. Вдобавок хронологические рамки ограничиваются только 1940-ми годами, как и в зарубежных изданиях. В словаре «Стили в искусстве» В.Г. Власов дает схожее определение

мизерабилизма как «течения в западноевропейском искусстве 1950-х гг., отражавшего пессимистическое видение мира и человека, настроения тоски и одиночества, вызванные потрясениями Второй мировой войны и трудностями послевоенного времени» [3, с. 363]. В формулировке В.Г. Власова есть значительная неточность. Власов указывает как отправную точку распространения мизерабилизма 1950-е годы. Эта датировка в корне не верна по нескольким причинам. Во-первых, Грюбер, один из главных представителей мизерабилизма, умирает в 1948 году, отсюда хронология «1950-е годы» исключает одного из ключевых художников. Во-вторых, другой главный художник мизерабилизма Бюффе уже создал к концу 1940-х более ста мизерабилистических произведений.

Из этого следует, что зарубежные словари дают сжатые определения, избегая конкретных деталей, сосредотачиваются исключительно на содержательной стороне мизерабилизма. Хотя отечественные формулировки более развернуты, в них есть неточности. В итоге во всех определениях повторяется одна и та же характеристика мизерабилизма, такая как изображение страданий, бедности в пессимистическом ключе.

Заключение

Таким образом, проведенный анализ демонстрирует, что явление мизерабилизма выходит за рамки существующих определений, следовательно нуждается в уточнении. Изучение генезиса понятия «мизерабилизм» показывает, что его можно использовать более широко, не ограничиваясь исключительно применением к творчеству Б. Бюффе и Ф. Грюбера.

К тому же история формирования явления мизерабилизма показывает, что постепенно при употреблении понятия литературными и художественными критиками происходит смещение фокуса с философии пессимизма, из которой вышло понятие «мизерабилизм», в сторону экзистенциализма и «социалистического гуманизма». В этом аспекте также важно учитывать высказывания и манифесты художников, причисленных к этому явлению, которые настаивали на том, что их искусство должно быть близко именно широким массам.

Вдобавок критические оценки левых критиков в отношении мизерабилизма говорят о близости мизерабилистов к социалистической идеологии. Понимание мизерабилистами социалистических доктрин в своем собственном ключе превращало их в «красную тряпку» для активных деятелей социалистического движения во Франции. Фиксация на изображении бед и страданий, рефлексия на тему ужасов войны направляли мизерабилистов в печальное прошлое, а не в светлое будущее. Этот пункт противоречил идеологии, которую выстраивал социалистический мир.

Опираясь на упоминания мизерабилизма в художественной критике, можно обозначить хронологические рамки этого явления. Понятие «мизерабилизм» появляется во французском изобразительном искусстве в середине 1940-х, а исчезает в 1960-х, что соответствует рамкам второй Парижской школы. В связи с этим можно заключить, что мизерабилизм был одним из явлений Парижской школы.

В завершение важно заметить: несмотря на мнения многих критиков и авторов библиографических справок о том, что мизерабилизм — это направление или течение в изобразительном искусстве, проведенный в этой статье анализ не позволяет согласиться с этой формулировкой. Мизерабилизм — это художественная тенденция, которая проявилась в период 1940–1960-х годов в творчестве множества фигуративных художников. В сущности, мизерабилизм — «темное отражение» доктрин социалистического реализма. Его главными характеристиками можно назвать реалистический художественный язык, изображение бедности и убогости человеческого существования, выражение экзистенциальных переживаний в ответ на военные потрясения.

Из этого следует, что мизерабилизм — художественная тенденция французского фигуративного искусства 1940–1960-х годов, в основе которой лежит воплощение образа «маленького человека» и его повседневного бытия, реалистического по своей сути и окрашенного пессимистическим настроением. Его главные представители — Ф. Грюбер, Б. Бюффе и группа «Человек-свидетель».

Список литературы:

- 1 Большой энциклопедический словарь. URL: <https://www.vedu.ru/bigencdic/38621/> (дата обращения 07.06.2022).
- 2 Бункевич Д.А. Формирование творческого метода Франсиса Грюбера в контексте французского искусства 1930–1940-х годов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2021. № 57. С. 248–260.
- 3 Власов В.Г. Стили в искусстве. В 2 т. Т. 1. СПб.: Лита, 1998. 672 с.
- 4 Епишкин Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. 5140 с. URL: <https://gallicismes.academic.ru/24597/мизарабель> (дата обращения 07.06.2022).
- 5 Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй Парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
- 6 Маяк будущего. Смерть мизерабилизму // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. С. 254–260.
- 7 Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов / Сост. А.А. Яковлева. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 319–344.
- 8 Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году / Пер.с. фр. А.В. Шестаков. СПб.: Наука, 2005. 432 с.
- 9 Adamson N. Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964. London and New York: Routledge, 2016. 318 p.
- 10 Basset P. La Jeune Peinture, Une remise en question de l'art moderne // Les Insoumis de l'art moderne, Paris, les années 50. Paris: Fonds de Donation Mendjisky, 2016. P. 15–54.
- 11 Bernard Buffet // Paris Match. 4 février 1956. № 356. P. 14–23.
- 12 Breton A. Sus au miserabilisme! // Combat. 5 mars 1956. № 26. P. 2.
- 13 Bukhardt H. Der Miserabilismus // Bildende Kunst. 1958. № 6. S. 406–408.
- 14 Charbonnier G. Le monologue du Peintre. Paris: La Villette, 2002 (1959). 272 p.
- 15 Collins English Dictionary Complete and Unabridged Edition. 12th edition. Glazgow: Harper Collins Publishers, 2014. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/miserable> (дата обращения 07.06.2022).
- 16 Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Version 01/21. URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=M05231> (дата обращения 07.06.2022).
- 17 Dictionnaire française de Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mis%C3%A9rabilisme/51760> (дата обращения 07.06.2022).
- 18 Dictionnaire de l'Académie française. La 9^e édition. URL: <https://academie.atilf.fr/consulter/miserabilisme?page=1> (дата обращения 07.06.2022).
- 19 Dictionnaire de la peinture Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/mis%C3%A9rabilisme/153485> (дата обращения 07.06.2022).
- 20 Étienne C. A Messieurs de la Biennale de Venise // Combat. 05 mars 1956. № 26. P. 2.
- 21 Étienne C. Les deux dangers de la peinture actuelle: l'abstraction purement géométrique et le réalisme purement extérieur // Combat. 7 février 1949. P. 4.
- 22 Fouilloux E. Peintures en France 1945–1960 // Vingtième Siècle. Revue d'histoire. 1985. № 6. P. 67–73.

- 23 Francis Gruber: l'oeil à vif / Sous la dir. de C. Stoullig. Paris: Fage Éditions, 2009. 192 p.
- 24 Giacometti – Gruber. Une regard partagé / Ed. par Lydia Harambourg. Paris: ADAGP, 2017. 66 p.
- 25 *Giono J. Mon Cher Bernard... // Cent tableaux de 1944 à 1958: Catalogue d'exposition.* Paris: Galerie Charpentier, 1958. 44 p.
- 26 *Hartmann von, E.* Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart. Berlin: Carl Duncker's Verlag, 1877. 374 s.
- 27 *Hartmann von, E.* Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart // *Die Gegenwart*. 22 Juli 1876. № 30. S. 51–53.
- 28 *Hartmann von, E.* Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus. Leipzig: W. Friedrich, 1891. 377 s.
- 29 *Hopkins D.* After Modern Art: 1945–2017. Oxford University Press, 2018. 352 p.
- 30 Interview de Bernard Buffet et de Pierre Bergé // Radiodiffusion Télévision Française. URL: <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpf86642797/bernard-buffet-et-pierre-berge> (дата обращения 07.06.2022).
- 31 *Kolokytha C.* Picasso vs. Fougerson: Cahiers d'Art and Quarrels over Realism in France (1932–1949) // *Realisms of the Avant-Garde* / Ed. by Moritz Baßler, Benedikt Hjartarson, Ursula Frohne, David Ayers and Sascha Bru. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. P. 375–390. <https://doi.org/10.1515/9783110637533-024>.
- 32 *Larousse P.* Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Tome 3. Paris: Larousse, 1867. 1174 p.
- 33 *Mercier E.* Le misérabilisme dans “la jeune peinture” des années 50' // *La Gazette de l'Hôtel Drouot*. 22 November 2002. P. 309–311.
- 34 Oxford English Dictionary Online. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2387/view/Entry/119525?redirectedFrom=miserabilism#eid> (дата обращения 20.02.2022).
- 35 *P.C. Bernard Buffet le peintre existentialiste? // Bernard Buffet: rétrospective.* Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Sous la direction de D. Gagneux. Paris: Paris Musees, 2016. P. 104.
- 36 *Perrot R., Parent F.* Le Salon de la Jeune peinture: une histoire, 1950–1983. Paris: Éditeur Patou Editions, 1983. 237 p.
- 37 *Pesch T.* Die großen Welträtsel: Philosophie der Natur: allen denkenden Naturfreunden dargeboten. Naturphilosophische Weltauffassung. Freiburg im Breisgan: Herder, 1892. 616 p.
- 38 *Pierre J.* L'Araignée et le papillon // *Combat*. 05 mars 1956. № 26. P. 2.
- 39 *Riffaud M.* Interviews et opinions, Francis Gruber // *Arts de France*. April 1946. № 5. P. 27–34.
- 40 *Sartre J.-P.* Situations II. Paris: Gallimard, 1948. 333 p.
- 41 *Schlumberger J.* Misérabilisme // *La Nouvelle Revue Française* (1909–1943). Paris: Gallimard, 1937. № 281. P. 268–274.
- 42 *Waelhens A., de.* L'existentialisme de M. Sartre est-il un humanisme? // *Revue Philosophique de Louvain*. 1946. Tome 44. № 2. P. 291–300.
- 43 *Wilson S.* Paris Post War. In Search of the Absolute // *Paris Post War: Art and Existentialism 1945–55* / Ed. by Frances Morris. London: Tate Publishing, 1993. P. 25–52.
- 44 *Zahar M.* Gruber et Tai Coat // *L'Arche*. Décembre 1945 – janvier 1946. № 12. P. 121–124.

References:

- 1 *Bol'shoi entsiklopedicheski slovar'* [Big Encyclopedic Dictionary]. Available at: <https://www.vedu.ru/bigencdic/38621/> (accessed 07.06.2022). (In Russian)
- 2 Bunkевич D.A. Formirovanie tvorcheskogo metoda Fransisa Gryubera v kontekste frantsuzskogo iskusstva 1930–1940-kh godov [Formation of the Creative Method of Francis Gruber in the Context of French Art of the 1930–1940s]. *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv* [Scientific Papers of St. Petersburg Academy of Fine Arts], 2021, no. 57, pp. 248–260. (In Russian)
- 3 Vlasov V.G. *Stili v iskusstve* [Styles in Art]. In 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Lita Publ., 1998. 672 p. (In Russian)
- 4 Epishkin N.I. *Istoricheskii slovar' gallitsizmov russkogo yazyka* [Historical Dictionary of Gallicisms of the Russian Language]. Moscow, ETS Publ., 2010. 5140 p. Available at: <https://gallicismes.academic.ru/24597/mizarabel> (accessed 07.06.2022). (In Russian)
- 5 Kryuchkova V.A. *Mimesis v ehpkhu abstraktsii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroi Parizhskoi shkoly* [Mimesis in the Age of Abstraction. Images of Reality in the Art of the Second Parisian School]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010. 472 p. (In Russian)
- 6 *Mayak budushchego. Smert' mizerabilizmu* [Lighthouse of the Future. Death to Miserabilism]. *Surrealizm. Vozzvaniya i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniya s 1920-kh godov do nashikh dnei* [Surrealism. Appeals and Treatises of the International Movement from the 1920s to the Present Day], comp. Guy Girard. Moscow, Gileya Publ., 2018, pp. 254–260. (In Russian)
- 7 Sartre J.-P. *Ekzistsentsializm – eh to gumanizm* [Existentialism Is Humanism]. *Sumerki bogov* [Twilight of the Gods], comp. A.A. Yakovleva. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoi literatury Publ., 1990, pp. 319–344. (In Russian)
- 8 Foucault M. *Nenormal'nye: Kurs lekciy, pročitannyh v Kollezhe de Frans v 1974–1975 uchebnom godu* [Abnormal: A Course of Lectures Given at the College de France in the 1974–1975 Academic Year], transl. from French A.V. Shestakov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 432 p. (In Russian)
- 9 Adamson N. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964*. London and New York, Routledge, 2016. 318 p.
- 10 Basset P. La Jeune Peinture, Une remise en question de l'art moderne. *Les Insoumis de l'art moderne, Paris, les années 50*. Paris, Fonds de Donation Mendjisky, 2016, pp. 15–54.
- 11 Bernard Buffet. *Paris Match*, 4 février 1956, no. 356, pp. 14–23.
- 12 Breton A. Sus au misérabilisme! *Combat*, 5 mars 1956, no. 26, p. 2.
- 13 Bukhardt H. Der Miserabilismus. *Bildende Kunst*, 1958, no. 6, pp. 406–408.
- 14 Charbonnier G. *Le monologue du Peintre*. Paris, La Villette, 2002 (1959). 272 p.
- 15 *Collins English Dictionary Complete and Unabridged Edition*. 12th edition. Glazgow, Harper Collins Publishers, 2014. Available at: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/miserable> (accessed 07.06.2022).
- 16 *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Version 01/21. Available at: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=M05231> (accessed 07.06.2022).
- 17 *Dictionnaire française de Larousse*. Available at: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mis%C3%A9rabilisme/51760> (accessed 07.06.2022).
- 18 *Dictionnaire de l'Académie française*. La 9^e édition. Available at: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/miserabilisme?page=1> (accessed 07.06.2022).

- 19 *Dictionnaire de la peinture Larousse*. Available at: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/mis%C3%A9rabilisme/153485> (accessed 07.06.2022).
- 20 Étienne C. A Messieurs de la Biennale de Venise. *Combat*, 05 mars 1956, no. 26, p. 2.
- 21 Étienne C. Les deux dangers de la peinture actuelle: l'abstraction purement géométrique et le réalisme purement extérieur. *Combat*, 7 février 1949, p. 4.
- 22 Fouilloux E. Peintures en France 1945–1960. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1985, no. 6, pp. 67–73.
- 23 *Francis Gruber: l'oeil à vif*, sous la dir. de C. Stoullig. Paris, Fage Éditions, 2009. 192 p.
- 24 *Giacometti – Gruber. Une regard partagé*, ed. par Lydia Harambourg. Paris, ADAGP, 2017. 66 p.
- 25 Giono J. Mon Cher Bernard... *Cent tableaux de 1944 à 1958: Catalogue d'exposition*. Paris, Galerie Charpentier, 1958. 44 p.
- 26 Hartmann von, E. *Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart*. Berlin, Carl Duncker's Verlag, 1877. 374 p.
- 27 Hartmann von, E. Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart. *Die Gegenwart*, 22 Juli 1876, no. 30, pp. 51–53.
- 28 Hartmann von, E. *Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus*. Leipzig, W. Friedrich, 1891. 377 p.
- 29 Hopkins D. *After Modern Art: 1945–2017*. Oxford University Press, 2018. 352 p.
- 30 *Interview de Bernard Buffet et de Pierre Bergé*. Radiodiffusion Télévision Française. Available at: <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpf86642797/bernard-buffet-et-pierre-berge> (accessed 07.06.2022).
- 31 Kolokytha C. Picasso vs. Fougerson: Cahiers d'Art and Quarrels over Realism in France (1932–1949). *Realisms of the Avant-Garde*, eds. Moritz Baßler, Benedikt Hjartarson, Ursula Frohne, David Ayers and Sascha Bru. Berlin, Boston, De Gruyter, 2020, pp. 375–390. <https://doi.org/10.1515/9783110637533-024>.
- 32 Larousse P. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Vol. 3. Paris, Larousse, 1867, 1174 p.
- 33 Mercier E. Le misérabilisme dans "la jeune peinture" des années 50'. *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 22 November 2002, pp. 309–311.
- 34 *Oxford English Dictionary Online*. Available at: https://proxy.library.spbu.ru:2387/view/Entry/119525?r_redirectedFrom=miserabilism#eid (accessed 07.06.2022)
- 35 P.C. Bernard Buffet le peintre existentialiste? *Bernard Buffet: rétrospective. Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, sous la direction de D. Gagneux. Paris, Paris Musees, 2016, p. 104.
- 36 Perrot R., Parent, F. *Le Salon de la Jeune peinture: une histoire, 1950–1983*. Paris, Éditeur Patou Editions, 1983. 272 p.
- 37 Pesch T. *Die großen Welträthsel: Philosophie der Natur: allen denkenden Naturfreunden dargeboten. Naturphilosophische Weltauffassung*. Freiburg im Breisgan, Herder, 1892. 616 s.
- 38 Pierre J. L'Araignée et le papillon. *Combat*, 05 mars 1956, no. 26, p. 2.
- 39 Riffaud M. Interviews et opinions, Francis Gruber. *Arts de France*, April 1946, no. 5, pp. 27–34.
- 40 Sartre J.-P. *Situations II*. Paris, Gallimard, 1948. 333 p.
- 41 Schlumberger J. Misérabilisme. *La Nouvelle Revue Française* (1909–1943). Paris, Gallimard, 1937, no. 281, pp. 268–274.
- 42 Waelhens A., de. L'existentialisme de M. Sartre est-il un humanisme? *Revue Philosophique de Louvain*, 1946, vol. 44, no. 2, pp. 291–300.
- 43 Wilson S. Paris Post War. In Search of the Absolute. *Paris Post War: Art and Existentialism 1945–55*, ed. Frances Morris. London, Tate Publishing, 1993, pp. 25–52.
- 44 Zahar M. Gruber et Tal Coat. *L'Arche*, Décembre 1945 – janvier 1946, no. 12, pp. 121–124.

УДК 78.072.3, 001.891

ББК 85.31 в, г, 85.313

Букина Татьяна Вадимовна

Доктор искусствоведения, доцент, Академия Русского балета им.
А.Я. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
ORCID ID: 0000-0001-6267-2775
ResearcherID: HTN-8297-2023
tbukina2002@mail.ru

Ключевые слова: российское музыковедение 1920-х годов,
методология музыкально-исторических исследований

*Работа выполнена при поддержке гранта Александровского института
в Хельсинки (The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021–22).*

Букина Татьяна Вадимовна

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыкознании 1920-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-406-437

Для цит.: Букина Т.В. У истоков прерванной традиции: методологические
поиски в советском историческом музыкознании 1920-х годов //
Художественная культура. 2023. № 2. С. 406–437.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-406-437>.

For cit.: Bukina T.V. At the Origins of an Interrupted Tradition: Methodological
Search in Soviet Historical Musicology of the 1920s. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 406–437.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-406-437>. (In Russian)

Bukina TatianaV.

D. Sc. (in Art History), Associate Professor, Vaganova Academy of Russian
Ballet, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6267-2775
ResearcherID: HTN-8297-2023
tbukina2002@mail.ru

Keywords: Russian musicology of the 1920s, methodology of
musicological research

*The work was supported by a grant from the Alexander Institute in Helsinki
(The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021–22).*

Bukina TatianaV.

At the Origins of an Interrupted Tradition: Methodological
Search in Soviet Historical Musicology of the 1920s

Аннотация. В статье рассматривается этап становления в России методологии музыкально-исторических исследований. Как и значительная часть гуманитарного наследия 1920-х годов, подвергнутого преследованиям в период сталинского «великого перелома», данная исследовательская традиция была во многом утрачена и забыта в последующие десятилетия и в настоящее время остается недооцененной, несмотря на современный интерес к этой эпохе. Между тем за послереволюционное десятилетие в данной области были достигнуты значительные и во многом неординарные результаты, тем более впечатляющие, если учесть, что методология истории музыки создавалась в эти годы почти с нуля. В статье реконструируются основные составляющие музыкально-исторической парадигмы 1920-х на основе методологических работ Б.В. Асафьева, С.Л. Гинзбурга, Б.Л. Яворского, К.А. Кузнецова, Н.Ф. Финдейзена. Большинство этих работ никогда впоследствии не переиздавались, а некоторые до сих пор существуют только в рукописях. На основе предпринятого анализа делается вывод о том, что в рассматриваемый период в российском музыкознании сложились все предпосылки к формированию самобытной музыкально-исторической школы, которая активно аккумулировала наиболее актуальные достижения смежных дисциплин. При этом многие исследовательские проблемы, занимавшие музыковедов того времени, поставленные ими вопросы и заданные направления научного поиска остаются актуальными и сегодня.

Abstract. The article discusses the stage of formation of the musicological research methodology in Russia. Similarly to a significant part of the humanitarian heritage of the 1920s which was persecuted during Stalin's Great Break, this research tradition was largely lost and forgotten in the following decades, and currently remains undervalued, despite modern interest in this era. Meanwhile, in the decade after the revolution, significant and in many ways extraordinary results were achieved in this area, all the more impressive if to consider that the methodology of the history of music was created almost from scratch. This article reconstructs the main components of the music history paradigm of the 1920s based on methodological works by B.V. Asafiev, S.L. Ginzburg, B.L. Yavorsky, K.A. Kuznetsov, and N.F. Findeizen. Most of these works have never been republished, and several still exist only in manuscripts. The undertaken analysis results in a conclusion that in the period under consideration, Russian musicology had all the necessary prerequisites for the formation of an original research school in music history which actively accumulated the latest achievements of related disciplines. Herewith, many of research issues musicologists of that time were engaged in, the questions they posed, and the research directions they set have remained relevant.

Введение

В исторической памяти отечественной музыкальной науки исследовательская традиция 1920-х годов занимает довольно неоднозначное положение: несмотря на значимость данного периода для институционализации музыковедения в России, его творческие итоги освещены на сегодня весьма неравномерно. Для специалиста наших дней наиболее значительные открытия этого времени ассоциируются, в первую очередь, с теорией музыки — музыкально-теоретическими концепциями Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Г.Э. Конюса, яркими музыкально-аналитическими этюдами⁽¹⁾. В сравнении с теоретической ветвью, достижения музыкально-исторического профиля гораздо

менее отрефлексированы⁽²⁾. Тому существует несколько причин, основная из которых — остракизм, которому на рубеже 1920–1930-х годов подверглись в России общественные науки. Вслед за общей историей и социологией репрессии неизбежно затронули и их предметные отрасли в искусствознании⁽³⁾, когда практически любые интерпретации художественных явлений в культурно-социологическом ключе влекли за собой обвинение в «вульгарном социологизме», и это идеологическое клише, закрепившееся за наследием той эпохи, по большому счету так и не было переосмыслено впоследствии [см. об этом: 10]. Как результат, в профессиональном сознании современных музыковедов данная традиция до сих пор остается в значительной мере «сфинксом», а инновационные музыкально-теоретические концепции 1920-х годов подчас существуют вне породившего их идейного и культурного контекста.

Между тем рассматриваемый период играл ключевую роль и для отечественного исторического музыкознания. Как целый ряд программных публикаций, так и внутренняя документация профильных искусствоведческих учреждений свидетельствуют о том, что развитию истории музыки исследователи придавали в эти годы первоочередное значение. В послереволюционное десятилетие профессиональный кругозор российских историков музыки значительно расширился: в их поле зрения оказались не только новые факты, персоны, произведения,

(1) Помимо переизданий ряда работ, созданных в рассматриваемое десятилетие, об этом убедительно свидетельствует статистика их переводов на иностранные языки: безусловным лидером здесь являются произведения Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», «Книга о Стравинском», «Симфонические этюды». Важным показателем следует также считать публикации последних лет, рефлексиирующие научный вклад музыковедов 1920-х (среди наиболее значимых: [3; 4; 8; 23; 51]), и диссертации по этой же теме [31; 46; 47; 52]. Сходный, даже еще более очевидный, перевес в сторону теории музыки наблюдается в зарубежном музыкознании: в этом отношении наиболее репрезентативное издание, безусловно, сборник *Russian Theoretical Thought in Music* (1983), в котором музыкально-теоретические концепции 1920-х освещаются сразу в трех статьях [54; 59; 60]. Аналогичный акцент на теории музыки наблюдается среди зарубежных публикаций последнего десятилетия, посвященных этой же теме [55; 58; 63; 64]; заметное исключение среди них, пожалуй, составляет лишь масштабная монография Э. Вильянен (E. Viljanen, 2016) о Б.В. Асафьеве, примечательная стремлением охватить различные стороны научного и публицистического наследия музыковеда [65]. Наконец, важным документом современной рецепции наследия 1920-х годов предстают обзорные работы: симптоматичны, например, результаты, к которым пришла О.А. Бобрин в одной из недавних статей, посвященной деятельности Музыкальной секции московской ГАХН в 1921–1931 годах. Несмотря на то что в данном подразделении трудились специалисты по самым разным областям музыкознания (включая историю, философию и психологию музыки), автор в конечном счете сконцентрировалась на рассмотрении музыкально-теоретической проблематики, придя к выводу, что «работы членов Музыкальной секции были по преимуществу посвящены изучению основных параметров музыкального языка, их экспериментальному исследованию и физико-математическому обоснованию, выработке строгой научной терминологии» [8, с. 960].

(2) Безусловно, в этой общей тенденции есть свои примечательные исключения. Можно указать, в частности, на проявившееся в последние десятилетия внимание к фигуре Н.Ф. Финдейзена: переиздание некоторых его трудов и личных материалов, вышедшее в 2008 году англоязычного (сокращенного) перевода его «Очерков по истории музыки в России» [56], появление монографии М.Л. Космовской, посвященной его творчеству [32]. Другие яркие примеры — наблюдаемый сейчас обостренный интерес к истории текстологической реконструкции и сценической постановки сочинений М.П. Мусоргского благодаря деятельности П.А. Ламма и Б.В. Асафьева [1; 2; 49], исследования Ж.В. Князевой о музыкально-исторических опытах молодого Ж. Гандшина [29; 30] и т.п. Тем не менее на фоне общего преобладающего уклона в сторону музыкально-теоретического наследия эти примеры остаются лишь частными случаями.

(3) Автор в полной мере отдает себе отчет в том, что идеологическое преследование этих дисциплин началось задолго до конца 1920-х годов. В отношении истории и социологии прецеденты имели место еще в 1921–1923 годах (новая образовательная политика на факультетах общественных наук университетов), в искусствоведческих организациях — начиная с 1923 года [см. об этом: 38; 61, р. 131–142]. Тем не менее решительный поворот в сторону подавления научного инакомыслия произошел фактически после XV съезда ВКП(б), состоявшегося в декабре 1927 года. Вплоть до этого времени, согласно целому ряду исследований (в том числе цитируемых далее в настоящей статье), гуманитарии еще располагали относительной степенью интеллектуальной свободы.

но подчас даже целые эпохи и музыкальные пласты. В частности, кардинальной переоценке подверглась русская музыка доглинкинского периода, была осознана ценность бытовой музыки (от романсового творчества до джаза), найдены новые подходы к изучению фольклора (в том числе неевропейского) и осмыслению современного музыкального авангарда. Таким образом, воспользовавшись термином Л.А. Купец [39, с. 6–10], можно констатировать фундаментальную трансформацию *музыкальной картины мира* в советском музыковедении 1920-х. Что еще более важно, были сделаны значимые шаги к осмыслению методологии исторического музыковедения, воссоздание которой позволяет во многом по-новому оценить эвристический и культурный вклад этого периода.

Что касается вопроса об идеологической «ангажированности» музыковедческих работ, то результаты исследований последних лет убеждают в необходимости пересмотра в этом отношении многих устоявшихся клише или, как минимум, более дифференцированного к ним подхода. Разумеется, невозможно элиминировать факт политического контроля над гуманитарным, в том числе музыковедческим, знанием в России 1920-х годов. Однако степень императивности этого контроля заметно варьировалась в зависимости от конкретного учреждения, близости к столице, времени действия (с точностью до месяца), поддисциплины музыковедения, а подчас также и «человеческого фактора» — стратегии руководства, неформальных связей с представителями вышестоящих инстанций и т.п. Так, например, И.И. Земцовский обратил внимание на особое положение 1926 года в истории раннесоветского музыковедения: в силу схождения целого ряда культурно-политических обстоятельств, этот год, отмеченный особой творческой продуктивностью и смелым полетом исследовательской мысли, стал, по его наблюдению, «последней вспышкой научного романтизма», временем «еще не утраченных иллюзий и... во многом не сбывшихся надежд» [22, с. 152]. А Т.Г. Иванова, подводя итоги выдающейся деятельности секции крестьянского искусства в ленинградском Институте истории искусств (в которой видную роль играли и музыковеды), особо подчеркнула «идеологическую раскрепощенность всех тех, кто принимал участие в работе», несмотря на то что речь шла о политически сложнейшем периоде второй половины 1920-х годов [26, с. 301].

Обширный документальный материал свидетельствует о том, что как минимум до середины десятилетия (а иногда и несколько

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

позже) у деятелей искусствоведческих организаций еще оставалось определенное пространство для лавирования в обход марксистской методологии либо относительно свободной трактовки ее положений. Так, например, в 1924 году сотрудник Государственного института музыкальной науки (ГИМН) Н.Р. Кочетов, готовя к очередному переизданию свой «Очерк истории музыки», впервые вышедший еще до революции, отделался элегантными извинениями по поводу отсутствия в нем «может быть крайне желательного» социально-экономического элемента. «Вполне понимая определяющее значение в жизни всякого искусства экономического начала, — писал он, — я боялся внести в этот краткий очерк-конспект то, что сейчас еще только разрабатывается и должно дать результаты, которые могут совершенно изменить группировку исторического материала. Повторяю, что настоящий очерк есть только *конспект* и, отчасти, *справочник* для широких масс» [33, с. 3]⁽⁴⁾. Подобные пассажи можно нередко встретить и в других работах этих лет. Эти и многие иные данные побуждают к более пристальному и последовательному изучению музыкально-исторической традиции 1920-х с целью не только расширить представление об интеллектуальном наследии этого времени, но в той или иной мере уточнить широко распространенные представления о политической тенденциозности и «вульгаризации» профессиональных воззрений музыковедов.

«Один из самых заброшенных и запущенных предметов»

В отечественной практике историческое музыковедение к 1920-м годам было еще сравнительно молодой областью. Известно, что в консерваториях России вплоть до 1924 года не существовало специализации по музыковедению, и все дисциплины данного профиля изучались в качестве вспомогательных к практическим курсам по композиции или исполнительским специальностям. Однако статус и реальная роль этих предметов в образовании музыканта были далеко не равнозначными, что было закреплено и институционально. В 1894 году

(4) Выделено автором — Т.Б. Поскольку автор рассматриваемой публикации умер в 1925 году, у его коллег появился повод спустя несколько лет, уже в 1929 году, предложить ее для нового, четвертого издания, не внося принципиальных корректив в содержание, и это издание было также принято в печать.

Комитет министров Российской империи принял постановление, согласно которому обязательным условием получения по окончании консерватории звания «свободного художника» признавалось успешное прохождение музыкально-теоретического курса: это позволяло хоть в какой-то мере сопоставлять консерваторское образование с университетом и относить его к категории высшего образования [62, р. 125–126]. Вследствие этого Академический совет уделял пристальное внимание предметам теоретического цикла, учебные программы по ним ежегодно корректировались, чего нельзя было сказать об истории музыки⁽⁵⁾. О неудовлетворительной постановке ее преподавания в музыкальных вузах того времени сохранилось немало свидетельств современников. Так, в 1926 году Б.В. Асафьев, обосновывая необходимость реформирования учебных программ в Ленинградской консерватории, называл историю музыки «одним из заброшенных и запущенных предметов» [27, с. 248]. Еще несколькими годами ранее, в 1918 году, он писал об «убийственном» уровне ее преподавания [14, с. 12]. Помимо консерваторий, на рубеже столетий также и российские университеты начали по примеру Европы включать историю музыки в программы историко-филологического факультета⁽⁶⁾. Однако, по сообщению Е.М. Браудо, ее положение там было довольно «печальным» и «загнанным» и не шло ни в какое сравнение с изучением изобразительных искусств: ведение курса имело эпизодический характер и целиком зависело от случайного наличия в штате

подходящего специалиста [9]. Учитывая то, что вплоть до октябрьской революции консерватории (в первую очередь, столичные) оставались центром музыкального профессионализма в России, такой порядок фатальным образом влиял на положение исторического музыковедения: если в области теории музыки уже в 1890-х и особенно 1900-х годах создавались работы подлинно научного уровня⁽⁷⁾, то развитие истории музыки происходило замедленными темпами и преимущественно вне институционального контекста⁽⁸⁾. Исследовательские публикации по этому профилю выходили в основном на страницах периодической печати, где музыкально-научная специализация в те годы еще только начинала мало-помалу «отслаиваться» от публицистики⁽⁹⁾. Исключения из данного правила касались лишь специфической области русского православного пения, которая традиционно стояла особняком и не включалась в академический курс истории музыки.

Ситуация во многом изменилась после революции: благодаря появлению в стране нескольких научно-исследовательских институтов (НИИ), которые специализировались на изучении искусств⁽¹⁰⁾.

- (5) Эта закономерность последовательно прослеживается у Пантелеевой (О. Panтелеeva, 2015) на основе документальных материалов Санкт-Петербургской консерватории за период конца 1870-х – 1890-х годов [61, р. 23–29]. О том, что в Московской консерватории приоритеты в образовании расставлялись аналогичным образом, можно получить представление, в частности, из годового обзора Н.Д. Кашкина за 1866–1891 годы, в котором постоянно встречаются сведения о пересмотре программ и академических требований по музыкально-теоретическим дисциплинам, обновлении и расширении преподавательского состава по ним и практически отсутствуют упоминания об истории музыки [28]. см. также: [17, с. 105–122].
- (6) В частности, на сайте «Биографика СПбГУ» сообщается о преподавании в Петербургском университете дисциплины «Эстетико-теоретическое введение в историю музыки» приват-доцентом С.К. Буlichem на протяжении 1893–1894 годов. Начиная же с 1905 года, согласно сведениям того же сайта, на кафедре истории искусств университета читались курсы по отдельным периодам истории музыки (русской и зарубежной), истории русского церковного пения, истории музыкальной драмы и музыкальной эстетики (преподаватели – приват-доцент А.Ф. Каль и приват-доцент С.В. Смоленский) [45].

- (7) Современники считали решающей в этом отношении вехой появление в 1909 году трактата С.И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», который изначально задумывался как учебное пособие к проводимому им курсу в Московской консерватории. Так, Б.Л. Яворский утверждал, что это был первый в России труд, «переводящий музыкальное искусство... в область науки» [цит. по: 43, с. 5]. В.М. Беляев называл работу Танеева «одним из величайших сочинений мировой музыкально-теоретической литературы», обозначившим «рубеж, который отделяет в музыкальной теории одну эпоху от другой» [7, с. 26]. О других достижениях этого периода см., например: [4].
- (8) Этот феномен проанализирован, в частности, в диссертации О. Пантелеевой [61, р. 26–28].
- (9) Так, М.Л. Космовская рассмотрела процесс формирования научных критериев (в частности, объективности и обоснованности применительно к музыкально-критическому суждению) в ведущем периодическом издании «Русская музыкальная газета» и, прежде всего, в деятельности его главного редактора Н.Ф. Финдейзена [32, с. 12–35]. Обзор дискуссий по этому же поводу в российской прессе рубежа XIX–XX веков см.: [40, с. 571–585]. см. также: [18, с. 16–17; 30, с. 40–41].
- (10) Думается также, что довольно показательным явлением послереволюционной культуры можно считать инициативу введения курсов по истории музыки в программы ряда гуманитарных вузов: например, в Институте живого слова с 1918 года (лектор В.Г. Каратыгин), в Петроградском Археологическом институте с 1919 (лектор Н.Ф. Финдейзен). Более того, как будет показано далее на примере Финдейзена, в некоторых случаях эти общие курсы даже внесли определенный вклад в развитие самого музыкально-исторического знания – в частности, в плане расширения его источниковой базы. Хотя, конечно, их роль в этом отношении не сопоставима с научно-исследовательскими организациями.

В отношении музыкально-исторического знания одним из ведущих таких подразделений стал разряд истории музыки в составе Российского института истории искусств в Петрограде-Ленинграде (РИИИ)⁽¹¹⁾: основанный еще до революции как учебное заведение, в 1921 году этот институт был преобразован в научную организацию, продолжая одновременно проводить и образовательную программу — Высшие курсы искусствознания. В первые же годы существования разряда ключевым направлением его работы, наряду с углубленным изучением истории русской музыки, была признана «выработка путем камеральных обсуждений метода историко-музыкальных исследований» [34, с. 210–211], в 1924 году на курсах при разряде открыли специальную кафедру методологии истории музыки. Наряду с РИИИ, важную роль в развитии исторического музыковедения играли московские организации: основанный осенью 1921 года ГИМН имел в своем составе историческую ассоциацию, в 1923 году она перешла в состав Российской академии художественных наук (РАХН)⁽¹²⁾. Хотя исследовательские интересы ленинградской и московских организаций не во всем совпадали, их представители периодически контактировали между собой и рецензировали в печати публикации друг друга. Кроме того, у них были и совместные научные проекты⁽¹³⁾.

Помимо профильной специализации на истории музыки, ряд дополнительных обстоятельств, связанных с условиями существования в те годы научных учреждений, должен был обеспечить качественно иной уровень осмысления их сотрудниками музыкально-исторических проблем. Так, статус научно-исследовательской организации предъявлял принципиально иные (по сравнению с консерваторией) требования к новым молодым работникам и к поступающим на обучение: они должны были иметь высшее образование или, как минимум, проходить учебный курс в вузе на момент подачи

документов. При этом приемные требования были довольно очевидно ориентированы на университетский контингент — от претендента ожидалась солидная гуманитарная подготовка и знание новейшей литературы в различных областях искусствознания, в том числе иноязычной⁽¹⁴⁾. Кроме того, в отличие от вузов, НИИ не подпадали под юрисдикцию Главного управления профессионального образования Наркомата просвещения (Главпрофобра) и благодаря этому до определенного времени пользовались относительными академическими свободами, что привлекало туда специалистов из университетов⁽¹⁵⁾. Под влиянием этих причин в ряды музыковедов в начале 1920-х годов заступили исследователи из иных, преимущественно гуманитарных, дисциплин — истории, филологии, философии, экономики, юриспруденции. Этот уникальный междисциплинарный штат научных работников обладал уже совершенно иным профессиональным кругозором по сравнению с выпускниками консерватории. Большинство сотрудников получили образование до революции в университетах России и Европы и свободно владели несколькими иностранными языками, считая себя наследниками интеллектуальной традиции Серебряного века и частью мирового научного сообщества. Интерес к истории музыки у многих из них в свое время возник как своего рода интеллектуальное хобби под влиянием увлечения общей историей. Так было, например, в случае К.А. Кузнецова, изучавшего эту дисциплину в Гейдельбергском университете, или М.В. Иванова-Борецкого, слушавшего по ней лекции во Флорентийской консерватории и изучавшего нотные рукописи в библиотеках Флоренции, Венеции и Рима.

Во многом именно это поколение исследователей формировало парадигму исторического музыковедения 1920-х, стремясь привнести

(11) С 1925 года — Государственный институт истории искусств (ГИИИ).

(12) См. об этом: [25, с. 24–27]. В июне 1925 года РАХН была переименована в Государственную академию художественных наук (ГАХН).

(13) Например, предпринятая в первой половине 1920-х годов объединенная Комиссия по исправлению и дополнению русского отдела для нового переиздания «Музыкального словаря» Г. Римана (Riemann Musiklexikon): со стороны РИИИ в ней участвовали Р.И. Грубер, В.А. Прокофьев, А.В. Преображенский, С.Л. Гинзбург, со стороны ГАХН, в частности, М.В. Иванов-Борецкий, С.С. Попов [см. об этом: 19, с. 142].

(14) Например, Музыкальный разряд РИИИ к 1926 году выработал специальную программу испытаний для кандидатов в молодые научные сотрудники. Наряду с прочим, в нее входил список из более 70 наименований необходимой к прочтению литературы, в том числе по таким актуальным направлениям, как социология искусства, методология истории музыки, история музыкально-теоретических учений, психофизиология восприятия музыки, музыкальная акустика; помимо отечественных и переводных публикаций, там были представлены работы на немецком и французском языках [66].

(15) В частности, могли самостоятельно выбирать руководителей из числа своих сотрудников. Кроме того, на них долгое время не распространялся введенный в вузах в 1921 году обязательный минимум по общественным наукам.

в нее, с одной стороны, новейшие достижения зарубежного музыковедения, с другой — методы и концепции смежных гуманитарных наук. О научном кругозоре авторов и об их исследовательских приоритетах дает наглядное представление ссылочный аппарат их публикаций, который именно в рассматриваемые годы начал приобретать вид, типичный для академического издания. В него входили персоналии и работы, охватывавшие широкий круг гуманитарных (и не только) дисциплин того времени — от психофизиологии до палеографии и востоковедения. При этом непосредственно для методологии истории музыки важным концептуальным источником становились, в частности, работы российских историков, созданные в дореволюционную эпоху, — Н.И. Кареева, Р.Ю. Виппера, Л.П. Карсавина. Еще одним важным обстоятельством, повлиявшим на развитие музыкально-исторической дисциплины, стало активное освоение искусствоведами тех лет социологических подходов и адаптация их в анализе художественных явлений, в том числе музыки. Степень «подневольности» этих опытов дискутируется современными авторами⁽¹⁶⁾, однако несомненно, что обращение к социологии обогатило музыковедение новыми исследовательскими ракурсами: проблемой рецепции музыки и ее воздействия на слушателя, вопросами о социальных аспектах музыкального творчества и т.п.

На пути к «теории музыкально-исторического знания»

Несомненно, что срок в несколько лет был явно недостаточен, чтобы говорить о сформировавшейся за послереволюционное десятилетие парадигме или научной школе в рамках исторического музыковедения. Тем не менее можно утверждать, что за это время был достигнут определенный этап в становлении данной парадигмы. При ее реконструкции основным источником должны послужить вышедшие в 1920-х годах (хотя и немногочисленные) методологические публикации и аналитические обзоры. Среди них, в частности,

(16) Так, К.А. Кумпан и О. Пантелеева, работавшие с архивными фондами РИИИ, настаивают на принудительном характере обращения его сотрудников к социологии искусства под влиянием политических директив [38; 61, р. 114–146]. Противоположную точку зрения продвигает, в частности, А.Н. Дмитриев [20].

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

статья руководителя разряда РИИИ, историка по первой специальности Б.В. Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» [16], а также работа его ученика С.Л. Гинзбурга. Один из первых выпускников разряда истории музыки, Гинзбург совмещал учебу в Институте истории искусств с занятиями по исторической специальности в Петроградском университете и обучением игре на виолончели. Окончив образовательный курс в РИИИ в возрасте 21 года (1922), он был сразу же принят в разряд научным сотрудником и преподавателем по предмету «Введение в историю музыки». Как можно предполагать, материалы этой методологической дисциплины и легли в основу его статьи «Основоположения теории музыкально-исторического знания» (1923), в которой рассматривались возможности применения в музыковедении современных достижений исторической науки [13]. Среди московских специалистов сотрудник ГИМН и ГАХН К.А. Кузнецов в 1927–1928 годах опубликовал цикл из двух статей, посвященных рефлексии опыта европейских музыковедов в области методологии музыкально-исторического знания [36; 37]. Помимо этих публикаций, отдельные методологические вопросы так или иначе затрагивались на страницах работ, посвященных конкретным исследовательским проблемам, а также в рецензиях и предисловиях к изданию переводов зарубежных авторов. Опираясь на данный материал, можно предполагать, что основные элементы концепции исторического музыковедения, сформировавшейся в послереволюционные годы, могли бы выглядеть так:

1. Поиск собственного предмета изучения. Формирование новой области знания предполагает, прежде всего, артикуляцию профильного для нее предмета — круга ключевых проблем и вопросов, определяющих ее специфический ракурс в осмыслении исследуемого материала. Для истории искусства таковым нередко становится вопрос о логике исторического развития художественного процесса и его движущих силах, в том числе о наличии у него возможных внеэстетических оснований. В методологии исторического материализма данный вопрос решался вполне однозначно: как и любая другая форма «идеологической надстройки», искусство было детерминировано в своем развитии сменой социально-экономических формаций. Между тем в 1920-х годах российские музыковеды предложили

ряд альтернативных исследовательских экскурсов — своеобразных «других историй музыки». Они ревностно следили за движением в современной им европейской музыкальной науке, отмечая в ней, в частности, генерализующую тенденцию — выстраивание единого нарратива по истории жанра и стиля, снижение интереса к биографии авторов в пользу изучения их социального окружения, введение в фокус внимания таких категорий, как «музыкальное созерцание» или «эмоциональная психология эпохи», стремление поместить музыку в контекст общей истории искусств и истории культуры [37; 5; 6, с. 226–242]. Собственные их поиски шли в сходном направлении, будучи устремлены на реконструкцию целостной картины исторического прошлого, в котором значимостью обладали не только собственно художественные памятники, но и весь процесс их создания и бытования в культуре.

Так, Б.Л. Яворский предпринял масштабный проект по изучению исторической эволюции технологий *творческого мышления* в музыке (с акцентом на русских авторах), реализацией которого занимался практически до последних месяцев жизни⁽¹⁷⁾. Кроме того, среди его неопубликованных рукописей 1920-х годов сохранились материалы, посвященные осмыслению логики музыкально-исторического процесса: в этих черновых записях он, в частности, ставил вопрос о наличии единых универсальных этапов в развитии культуры и стремился установить их проявления в различных сферах, в том числе разных видах искусства. Например, в рукописи, озаглавленной «Эпохи» (1923–1924), Яворский предложил собственную модель периодизации истории европейской музыки, охватывавшую период начиная с Возрождения и имевшую антропоморфный генезис: музыкальная культура в ней уподоблялась в своем историческом развитии становлению организма и личности человека. При этом она проходила через соответствующие возрастным стадиям: детство (радость, моторность, импульсивность), отрочество (романтизм, молодчество), молодость (эмоция — в частности, любовь), мужество (активность, темперамент), старчество (созерцательность) [69]⁽¹⁸⁾. Впоследствии Яворский конкретизировал

(17) Неоконченная рукопись работы была опубликована в 1987 году под редакцией И.С. Рабиновича [53, с. 41–235].

(18) См. также: [24, с. 41–44].

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

периодизацию, введя дополнительное деление каждой эпохи на фазы: их последовательность вновь повторяла возрастные этапы жизни человека. В основе такого сценария развития, по его представлению, лежала логика циклической смены исторических поколений⁽¹⁹⁾.

В эти же годы шло формирование музыкально-исторической концепции Б.В. Асафьева. В публикациях середины и второй половины 1920-х годов (еще под псевдонимом Игорь Глебов) он обнародовал представление об историческом пути в музыкальном искусстве как процессе развертывания во времени определенного интонационного материала — *«звучащего вещества»*. Это «вещество» аккумулирует в себе весь слуховой и музыкально-творческий опыт данной культуры, непрерывно эволюционируя вместе с ней, многообразно преломляясь в окружающей звуковой среде, и обретает осязаемую форму в творческом наследии композиторов. Историк, по мнению Асафьева, надлежит воссоздать в возможно большей полноте этот скрытый от непосредственного наблюдения процесс и установить управляющие им закономерности. Ключом к постижению логики становления «звучащего вещества» музыковед считал исследование музыкального быта, к которому относятся по большому счету все формы воспроизведения музыки, имеющие место в данной культуре, «все то, что делает ее существующей, воспринимаемой» [16, с. 70]. Изучение музыкального быта Асафьев относил к компетенции социологии музыкального искусства, рассматривающей музыку как фактор культуры человечества и средство социального общения [15, с. 10]. Именно погружение в музыкально-бытовую среду эпохи давало выход на присущий ей эмоциональный строй и «опыт интонирования», позволяя за множеством разнородных фактов музыкальной практики уловить ход исторического движения и «единство музыкального бытия».

(19) Как можно полагать, это последующее уточнение с делением эпох на фазы возникло у музыковеда в ответ на критику его попытки проецировать «антропоморфный» принцип на смену исторических эпох. Словно бы отвечая неведомому оппоненту, исследователь заявлял: «Ошибка историков искусства в том, что они принимали фазу за эпоху и совершенно без всякого основания решали, что она повториться не может, то есть отрицали закон смены поколений и развития каждого поколения по одному и тому же принципу» [68, л. 8].

Наряду с Асафьевым его младший коллега С.Л. Гинзбург настаивал на значимости изучения музыкального быта для музыкально-исторического исследования любого профиля: он считал, что это может уберечь музыковеда от искушения выстраивать исторический нарратив в духе Т. Карлайля, из деяний «великих людей». Предлагая адаптировать в музыковедении введенное известным историком и социологом Н.И. Кареевым разграничение исторической науки на историю «былевую» (охватывающую факты и события) и «бытовую» (или историю культуры), Гинзбург утверждал, что «среда и быт не в меньшей мере определяют смысл музыкально-художественного организма, чем индивидуальный облик композитора-творца... Среда есть гигантский аккумулятор художественных стремлений и возможностей, которые конкретизируются-оформляются отдельными личностями-творцами» [13, с. 169].

Таким образом, в поисках объяснения феноменов художественного творчества музыковеды на правах законного объекта включали в сферу своего рассмотрения музыкальные вкусы, оценки, множественные контекстуальные условия исполнения и рецепции музыки, как и многообразные проявления музыкального начала в повседневном быту. В музыкальном разряде РИИИ подобным приоритетам придавалось столь серьезное значение, что это отразилось на структуре подразделения: в первые же месяцы научной деятельности в нем была учреждена специальная Комиссия по изучению музыкального быта России, которая проводила архивно-библиографические разыскания, охватывавшие довольно значительный срез культуры XVIII — начала XIX столетий. Результаты ее работы легли, в частности, в основу сборника «Музыка и музыкальный быт старой России», вышедшего в печать в 1927 году. Воссоздание элементов музыкального быта прошлых эпох было одной из программных установок и в фундаментальном труде Н.Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (1928–1929), в котором автор реконструировал на тот момент беспрецедентную по своей полноте картину развития музыкального творчества в доглинкинскую эпоху. Акцент на культурном контексте музыкальных практик сделал эту работу ценным источником и для исследователей-смежников, занимавшихся историей театра, литературы и устной словесности,

что особо отметил в своей рецензии на нее известный отечественный филолог, академик В.Н. Перетц [42, с. 340].

2. Формирование методологии работы с источниками. Системное обращение к проблематике музыкального быта заставляло исследователей пересмотреть источниковую базу своих разысканий. В определенной мере это движение продолжало процесс, начавшийся в России на рубеже XIX–XX веков, когда с развитием интереса к истории музыки активизировалась деятельность по источниковедению: единственным надежным критерием достоверности полученных результатов признавалась работа насколько возможно с первоисточниками. Исключительную роль в данном процессе сыграла многолетняя деятельность Н.Ф. Финдейзена: учрежденные им периодические издания «Русская музыкальная газета» (1894) и «Музыкальная старина» (1903) осуществили прорыв в отечественном музыкальном источниковедении, библиографии, нотографии и иконографии, преимущественно на материале русской музыкальной культуры XVII и XVIII веков. В 1919 году в связи с открытием в петроградском Археологическом институте первой в стране кафедры истории музыки в России, где Финдейзену предстояло занять должность профессора, он подготовил публичную лекцию «Об изучении истории музыки в России и ее первоисточниках». В этом программном выступлении он констатировал плачевное состояние знания по предмету и призвал к ревизии источниковой базы по отечественной музыке, выказав детальное знание фондов библиотек Москвы и Петрограда, а также музейных и архивных коллекций [67]. В ходе преподавания в Археологическом институте музыковед освоил новый для него пласт документов по музыкальной археологии и палеографии в России. Все эти наработки и легли в итоге в основу «Очерков по истории музыки в России» в семи книгах, обобщивших, по словам автора, примерно 40-летний период его работы над документальными материалами.

В области истории зарубежной музыки показателен пример московского специалиста М.В. Иванова-Борецкого. Его становление как музыковеда состоялось преимущественно в годы пребывания в Италии в начале 1900-х, где он много работал в библиотеках с нотными рукописями эпохи Средневековья и Возрождения, осваивал старинные нотации и изучал полифонию строгого стиля [41, с. 10–11]. В дальнейшем Иванов-Борецкий также проводил архивные изы-

скания в учреждениях Германии, Швейцарии, Франции. Основные результаты этой масштабной источниковедческой работы, однако, нашли воплощение лишь несколькими десятилетиями позже: в конце 1920-х и в 1930-х годах в печать вышли подготовленные музыковедом издания «Музыкально-историческая хрестоматия» (1929–1936) и «Материалы и документы по истории музыки» (1934), которые на многие десятилетия вперед легли в основу учебной практики в консерваториях.

Между тем сами технологии Финдейзена и его поколения в работе с документальными материалами выглядели в послереволюционное десятилетие уже устаревшими в глазах многих их более молодых коллег. Так, Асафьев в статье «Наш долг» (1918), признавая заслуги «Русской музыкальной газеты», осторожно отметил, что «издание это в последние годы несколько не соответствовало создавшимся потребностям» [14, с. 11]. Своеобразным комментарием к его словам воспринимается уже упоминавшаяся статья С.Л. Гинзбурга от 1923 года, где он, не подвергая сомнению ценность первоисточников для исторического поиска, в то же время замечал, что само по себе обращение к ним еще не гарантирует достоверности исследования. Гинзбург предостерегал коллег от не критичного отношения к свидетельствам «из первых рук» и предложил специальную методологию работы с такими свидетельствами, привнесенную им из исторической дисциплины⁽²⁰⁾. Первый ее этап — *эвристика* — состоял в сборе материалов и определении их подлинности. Далее следовала *критика* собранных источников, предполагавшая анализ их аутентичности — выявление случайных или преднамеренных искажений, редакторских наслоений. Одновременно свидетельство следовало оценить на пред-

(20) Насколько можно судить, основным прототипом для нее послужила «Энциклопедия и методология истории» И.Г. Дройзена, которая в конспективном виде издавалась в Германии с 1867 по 1881 год (полный вариант вышел только в 1936 году) [21]. Рассматриваемые далее Гинзбургом этапы и процедуры источниковедческого исследования совпадают с предложенными Дройзеном, так же как и во многом применяемая им терминология и типология источников. Методика Дройзена получила широкое распространение в исторической науке с конца XIX века и легла в основу многих последующих разработок в данной области, — в частности, Э. Бернгейма, Э. Фримана, Ш.-В. Ланглюа и Ш. Сеньобоса [48, с. 17]. Несмотря на то что в статье Гинзбурга нет ссылок на Дройзена, велика вероятность, что он мог познакомиться с этой методологией по работам кого-то из его многочисленных последователей.

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

мет авторитетности, поскольку, утверждал Гинзбург, «на автора какого бы то ни было памятника не могли не повлиять конфессиональные (религиозные), национальные, общественно-партийные, классовые, музыкально-направленческие и всякие иные воззрения, а также и индивидуальные свойства: образование, профессия, методы и манера работы, нравственные качества и прочее. Кроме того, оно может быть неполным и односторонним, а иногда (в особенности, в официальных бумагах) и просто лживым» [13, с. 175]. (Можно предполагать, что спустя каких-нибудь пять лет подобный пассаж в публикации мог бы стоить автору научной карьеры, если не личной свободы). Наконец, источники, прошедшие подобную многоступенчатую проверку, должны были подвергнуться третьему этапу анализа — *интерпретации*, то есть научному истолкованию, для которого тоже существовали свои строгие критерии.

3. Требование «конгениального» восприятия музыкально-исторического источника. Описывая процедуру интерпретации документа ученым, Гинзбург писал о необходимости «исторического вчувствования» — в его понимании это означало «так непосредственно его [документ — Т.Б.] понять, как его понимали те люди, к которым он был адресован» [13, с. 176]. Подобная задача ставилась им как в отношении прямых источников — музыкальных памятников, — так и при работе с косвенными, то есть историческими свидетельствами. Исследователь также обращался к понятию «конгениального восприятия», заимствованному им из «Лекций по истории древней философии» А.И. Введенского, — подобное восприятие философских систем, «совпадающее с духом данного мыслителя», Введенский считал основным условием подлинно научного подхода в изучении истории философии [11, с. 6–7]. Для достижения такого рода исторически «адекватного» прочтения и слышания Гинзбург рекомендовал коллегам осваивать технологии герменевтического истолкования текстов, приводя в пример работы германских музыковедов Г. Кречмара и А. Шеринга, а также российского историка Л.П. Карсавина (за несколько месяцев до этой публикации высланного из России на «философском пароходе»).

Так же как и Гинзбург, Б.В. Асафьев считал важнейшим качеством историка музыки умение слышать произведение «ушами современников». По его представлениям, одна из наиболее серьезных

сложностей этой профессии заключается в том, что ее представитель должен в равной мере совмещать две компетенции. С одной стороны — профессиональную музыкальную подготовку, дающую необходимый слуховой опыт и специальные знания, без которых качественное постижение музыки невозможно. С другой — широкий художественный и культурный кругозор, позволяющий избежать свойственной узким профессионалам ограниченности во взглядах и оценках. Асафьев замечал с сожалением, что «каждому поколению специалистов-теоретиков присуще роковое заблуждение считать усвоенные ими принципы и приемы композиторской практики за альфу и омегу всего звукотворчества на всем его историческом протяжении. Исследователь, вышедший из такого рода среды, при наличии музыкальной просвещенности, все же будет чувствовать влечение к суровым приговорам в отношении всего, что не соответствует признаваемым им принципам оформления материала и не подходит под привычные схемы» [16, с. 68]. Своего рода панацеей против подобной исследовательской централизации и предвзятости исторических суждений должно было стать, по его представлениям, глубокое погружение в музыкальный быт изучаемой художественной традиции, позволяющее проникнуть в «образ мыслей» эпохи.

4. Признание исторической относительности эстетических оценок. Способность к «конгениальному» слышанию должна была облегчить историку музыки следующий закономерный логический шаг — осознание различий между исторической и эстетической ценностью музыкального факта. Для восстановления исторической картины могут оказаться важны произведения, малозначимые с художественной точки зрения. А это означало, что, занимая исторически ориентированную позицию, музыковед должен абстрагироваться не только от своих личных эмоциональных реакций и слуховых стереотипов, но и от привычной ему оценочной шкалы. По мнению Асафьева, этот навык приобретает особое значение при воссоздании исследователем единого процесса развития «звучащего вещества» в историческом времени: он замечал, что для истории музыки, «строго говоря, нет совершенных и несовершенных произведений, а есть длительный процесс интонирования — воплощения звучащего материала» [16, с. 77, сноски].

Аналогичным образом, для К.А. Кузнецова ценностный релятивизм в отношении музыкальных явлений был отправным пунктом

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

в исследовании музыкальных стилей. «Историк отказывается производить расценку там, где человеческие поколения, каждое с присущим ему пафосом и свойственными ему формами экспрессии вкладывали свои лучшие потенции. Смена одного стиля другим не есть смена худшего лучшим, низшего высшим... Это значит лишь, что новые жизненные зовы не могли быть удачно реализованы в старых стилистических формах, но это не значит, что старые зовы как-то ниже своим достоинством зовов новых», — утверждал исследователь [35, с. 124]. При воссоздании целостной достоверной панорамы художественной традиции вопрос о художественной ценности исторического наследия отходит на второй план: «не характерно ли стремление взять, скажем, Баха не как некоторое одинокое... явление, а как явление крупнейшее, но, в своих элементах, богато представленное у ряда современников? И Бетховена мы стремимся взять не в одиночестве — ибо, по меткому слову Кречмара, дубы не растут в пустыне. Еще неизвестно, к каким неожиданным результатам приведет сопоставление его симфоний с симфониями его старшего современника Клементи» [37, с. 40].

Из подобного представления исходил и С.Л. Гинзбург в своей статье 1926 года «К вопросу о музыкально-исторических заимствованиях и плагиатах». Обращаясь к практике XVII–XVIII веков, он предложил пересмотреть существующее представление о плагиате как умышленном присвоении чужих авторских прав, напомнив о различных пониманиях феномена авторства на разных этапах истории. «Если и сейчас господствующая музыкальная этика допускает законность „аранжировок“ и „обработок“... то прежде, когда музыка еще не была отображением личной психической жизни, а индивидуализация ее стояла вне творческих устремлений эпохи, — вопрос о заимствованиях далеко не всегда имел тот уголовный характер, который ему хотят теперь придать многие слушатели», — писал он [12, с. 173].

Заключение

К сожалению, методология музыкально-исторического исследования, давшая столь яркие результаты в послереволюционное десятилетие, не получила непосредственного развития в последующие годы: с изменением политического климата в эпоху сталинского «великого перелома» и волной политических репрессий в отношении

искусствоведческих организаций ее становление в России оказалось прерванным на несколько десятилетий. Однако сегодня, по прошествии почти века, в свете пережитого гуманитарными науками «культурного поворота» и мирового признания школы «Анналов», многие исследовательские проблемы, которые ставили и решали в своих работах музыковеды послереволюционной эпохи, воспринимаются в новом свете. С одной стороны, их тексты свидетельствуют о значительной степени нонконформизма авторов, обнаруживая сходство с описанными Б.М. Фирсовым практиками «разномыслия» в советских гуманитарных дисциплинах⁽²¹⁾; с другой — демонстрируют поразительную актуальность и созвучность современному научному поиску. Возможно, именно сейчас пришло время заново обратиться к этой исследовательской традиции и осмыслить ее опыт.

(21) Данное понятие Б.М. Фирсов ввел в отношении разнообразных «раскрепощенных форм общественного сознания» и стратегий «интеллектуального вольнодумства» в 1940–1960-х годах (в частности, представителей «социально-критического крыла» в общественных науках), не тождественных, однако, диссидентству, то есть «инакомыслию». Так, в отличие от диссидентов, представителей разномыслия отличала достаточная лояльность к государству, отсутствие отчетливой политической программы и в то же время исследовательская принципиальность в случаях, когда их выводы вступали в противоречие с официальной идеологией [50, с. 326–335].

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыкознании 1920-х годов

Список литературы:

- 1 Александрова В.А. Б.В. Асафьев в работе над наследием М.П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов // Искусство музыки. Теория и история. 2021. № 25. С. 28–47.
- 2 Александрова В.А. Проект постановки «Хованщины» М.П. Мусоргского в оркестровке Б.В. Асафьева // Художественное образование и наука. 2020. № 2 (23). С. 95–102. <https://doi.org/10.34684/hon.202002012>.
- 3 Арановский М.Г. Концепция Б.В. Асафьева // Музыкально-теоретические системы 20 века / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Музиздат, 2011. С. 85–122.
- 4 Арановский М.Г. Теоретическая концепция Б.Л. Яворского // Искусство музыки. Теория и история. 2012. № 6. С. 41–60.
- 5 Асафьев Б.В. Кризис западноевропейского музыковедения // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1975. С. 226–266.
- 6 Асафьев Б.В. Современное состояние науки о музыке в Западной Европе. Конспект доклада // Материалы Конференции-курсов преподавателей музыкальных техникумов РСФСР. 5–15 сентября 1926: Тезисы докладов и резолюций. Л.: Издание ЛГК, 1927. С. 47–53.
- 7 Беляев В.М. «Подвижной контрапункт строгого письма» С.И. Танеева // Музыкальный современник. Кн. 8. Петроград: тип. Сириус, 1916. 26 с.
- 8 Бобрин О.А. От эмпирики прикладного музыковедения — к музыкальной науке. Формирование первых русских музыкально-теоретических концепций в трудах музыкальной секции ГАХН // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1: Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской. М.: НЛО, 2017. С. 289–310.
- 9 Браудо Е.М. История музыки в университетах // Музыкальная летопись: Статьи и материалы под редакцией А.Н. Римского-Корсакова. Сб. 1. Пг.: Мысль, 1922. С. 171–173.
- 10 Букина Т.В. «Революция на пуантах» по И.И. Соллертинскому: «вульгарная» социология классического балета // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2017. № 5 (52). С. 65–76.
- 11 Введенский А.И. Лекции профессора А.И. Введенского по древней философии. СПб.: литография Богданова, 1912. 376 с.
- 12 Гинзбург С.Л. К вопросу о музыкально-исторических заимствованиях и плагиатах. А. Moser. Musicalische Criminalia. "Die Music" XV, кн. 6 (1923) // Музыкальная летопись. Сб. 3. Л.: Мысль, 1926. С. 170–173.
- 13 Гинзбург С.Л. Основоположения теории музыкально-исторического знания // De Musica: Сб. статей под ред. И. Глебова. Пг.: Петрогр. Гос. акад. филармония, 1923. С. 165–181.
- 14 Глебов И. Наш долг // Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. Вып. 1: П.И. Чайковский. Пг.: Огни, 1920. С. 7–14.
- 15 Глебов И. О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г. Музыка средневекового города. Л.: Тритон, 1927. С. 7–20.
- 16 Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65–80.
- 17 Глушкова О.Р. Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2020. 247 с.

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

- 18 *Глуценко Г.С.* Теоретико-методологические основы русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... д. иск.: 1700.02. Киев, 1984. 50 с.
- 19 *Груббер Р.И.* Краткий отчет отдела теории и истории музыки ГИИИ за 6-й год существования (с 19.02.25 по 19.02.26) (доклад) // *De Musica*. Временник Разряда Истории и Теории Музыки. Вып. 2. Л.: Academia, 1926. С. 139–143.
- 20 *Дмитриев А.Н.* Русский формализм и перспективы социологического изучения литературы // *Проблемы социального и гуманитарного знания: Сборник научных работ*. Вып. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 367–398.
- 21 *Дройзен И.Г.* Энциклопедия и методология истории // *Дройзен И.Г.* Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 41–448.
- 22 *Земцовский И.И.* 1926 год // *Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920х годов*. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151–162.
- 23 *Земцовский И.И.* Б.В. Асафьев: Homo musicus totus // *Временник Зубовского института*. 2012. № 8. С. 39–48.
- 24 *Зенкин К.В.* О русских теоретических концепциях истории музыки // *Журнал Общества теории музыки*. 2013. № 1. С. 39–50.
- 25 *Иванов-Борецкий М.В.* Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. 59 с.
- 26 *Иванова Т.Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 гг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
- 27 *Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862–1917.* Л.: Музыка, 1964. 328 с.
- 28 *Кашкин Н.Д.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории, 1866–1891. М.: Т-во Печатня С.В. Яковлева, 1891. 81 с.
- 29 *Князева Ж.В.* Из истории одной исчезнувшей диссертации // *Opera Musicologica*. 2011. № 1 (7). С. 40–76.
- 30 *Князева Ж.В.* Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века: Автореф. дис. ... д. иск.: 1700.02. СПб., 2012. 47 с.
- 31 *Консон Г.Р.* Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): Автореф. дис. ... д. иск.: 1700.09. Саратов, 2010. 62 с.
- 32 *Космовская М.Л.* История музыкальной культуры в наследии Н.Ф. Финдейзена. Курск: Изд-во КГУ, 2006. 306 с.
- 33 *Кочетов Н.Р.* Предисловие к третьему изданию // *Кочетов Н.Р.* Очерк истории музыки. 4-е изд. М.: Музгиз, 1929. С. 3–4.
- 34 Краткий отчет о деятельности РИИИ // *Задачи и методы изучения искусств*. Пг.: Academia, 1924. С. 171–229.
- 35 *Кузнецов К.А.* Введение в историю музыки. Ч. 1. М.; Л.: Гос. изд., 1923. 127 с.
- 36 *Кузнецов К.А.* История музыки к годам мирового кризиса // *Музыкальное образование*. 1927. № 3–4. С. 13–25.
- 37 *Кузнецов К.А.* Современные задачи истории музыки // *Музыкальное образование*. 1928. № 1. С. 32–42.
- 38 *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х – 1930-х гг. // *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам / Сост. М.Э. Маликова*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 8–128.
- 39 *Купец Л.А.* Музыкальная картина мира в художественном процессе. Исследовательские очерки. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014. 319 с.
- 40 *Лашенко С.К.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика // *История русской музыки: в 10 томах*. Т. 10 Б: 1890–1917. М.: Музыка, 2004. С. 556–630.
- 41 *Ливанова Т.В.* Михаил Иванович Иванов-Борецкий. Очерк жизни и деятельности // *М.В. Иванов-Борецкий: Статьи и исследования. Воспоминания о нем / Сост., ред., прим. Т.В. Ливановой*. М.: Сов. композитор, 1972. С. 3–42.
- 42 *Перетц В.Н.* Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века (рец.) // *Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР*. Т. III: Критика и библиография. Л.: Изд-во АН СССР, 1930. С. 331–341.
- 43 *Плотникова Н.Ю.* Труды С.И. Танеева по теории контрапункта // *Искусство музыки. Теория и история*. 2012. № 6. С. 5–39.
- 44 *Плотникова Н.Ю., Зотова Н.В.* «Строгий стиль гармонии» Н.В. Металлова: замысел автора и критические отзывы // *Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства*. Вып. 40. 2020. С. 149–165. <https://doi.org/10.15382/sturV202040.149-165>.
- 45 Портал «Биографика Санкт-Петербургского университета» // *Bioslovhist.spbu.ru*. Страница С.К. Булича. URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/187-bulich-sergey-constantinovich.html> (дата обращения 08.07.2022). Страница А.Ф. Каля. URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/79-ka-aleksey-fedorovich.html> (дата обращения 08.07.2022). Страница С.В. Смоленского. URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/623-smolenskiy-stepan-vasil-yevich.html> (дата обращения 08.07.2022).
- 46 *Ровнер А.А.* Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы: Автореф. дис. ... канд. иск.: 1700.02. М., 2011. 26 с.
- 47 *Рыбкина Т.В.* Музыкальное восприятие: пластические образы ритмоинтонации в свете учения Б.В. Асафьева: Автореф. дис. ... канд. иск.: 1700.02. Магнитогорск, 2004. 24 с.
- 48 *Савельева И.М.* Обретение метода // *Дройзен И.Г.* Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 5–23.
- 49 *Тетерина Н.И.* Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // *М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Коллективное исследование: По материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского / Ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мацневский*. Вып. 2, ч. 1. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. С. 33–54.
- 50 *Фирсов Б.М.* Разномыслие в СССР. 1940–1960-е годы: История, теория и практика. СПб.: Изд-во Европейского университета в С.-Петербурге; Европейский дом, 2008. 544 с.
- 51 *Холопова В.Н.* Борис Владимирович Асафьев: идеи на века // *Журнал Общества Теории музыки*. 2017. № 2 (18). С. 29–40.
- 52 *Шкапа Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: Автореф. дис. ... канд. иск.: 1700.02. М., 2006. 26 с.
- 53 *Яворский Б.Л.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина // *Яворский Б.Л.* Избранные труды. Т. II. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. С. 41–235.
- 54 *Carpenter E.D.* The Contributions of Taneev, Catoire, Conus, Garbusov, Mazel, and Tulin // *Russian Theoretical Thought in Music / Ed. by G.D. McQuere*. Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1983. P. 253–278.
- 55 *Elphick D.* Boris Asafiev and Soviet Musical Thought. Reputation and Influence // *Musicology. Journal of the Institute of Musicology SASA*. 2021. № 30 (1). P. 57–74. <https://doi.org/10.2298/MUZ2130057E>.

- 56 *Findeizen N.* History of Music in Russia from Antiquity to 1800. Bloomington: Indiana University Press, 2008. Vol. 1. 467 p. Vol. 2. 616 p.
- 57 *Galison P.* Trading Zone: Coordinating Action and Belief // The Science Studies Reader / Ed. by M. Biagioli. New York and London: Routledge, 1999. P. 137–160.
- 58 *Haas D.* Igor Glebov and the Audiences of “Symphonic Etudes” // *Asafiev B.* Symphonic Etudes: Portraits of Russian Operas and Ballets / Edited and translated by David Haas. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK, 2008. P. XIII–XXVIII.
- 59 *McQuere G.D.* Boris Asafiev and “Musical Form as a Process” // Russian Theoretical Thought in Music / Ed. by G.D. McQuere. Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1983. P. 217–252.
- 60 *McQuere G.D.* The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music / Ed. by G.D. McQuere. Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1983. P. 109–164.
- 61 *Panteleeva O.* Formation of Russian Musicology from Saketti to Asafiev: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Berkeley, 2015. 161 p.
- 62 *Sargeant L.M.* Harmony and Discord. Music and a Transformation of Russian Cultural Life. Oxford Univ. press, 2011. 354 p.
- 63 *Taruskin R.* Found in Translation // Israel Studies in Musicology Online. 2019. Vol. 16. P. 1–31.
- 64 *Timberlake A.* Boris Asafiev’s Intonatsiya and German Folk Song in the German Democratic Republic // Music and Politics. Summer 2020. P. 1–19.
- 65 *Viljanen E.* The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.

Источники:

- 1 Государственный институт истории искусств. Программа испытаний для экстернов и кандидатов в научные сотрудники 2 разряда, утвержденная в соединенном заседании Совета ОТИМ и предметной комиссии МУЗО госкурсов // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 25. Л. 58–59.
- 2 *Финдейзен Н.Ф.* Об изучении истории музыки в России и ее первоисточниках (вступительная лекция, прочитанная в Петроградском Археологическом Институте): 13.10.1919 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 816 Оп. 1. Ед. хр. 887. 33 л.
- 3 *Яворский Б.Л.* Принципы фаз. Поездка 27 г. // ВМОМК им. М.И. Глинки. Фонды рукописных материалов. Ф. 146. Ед. хр. 4164. 26 л.
- 4 *Яворский Б.Л.* Эпохи (музыкальная характеристика различных эпох), 1923–24 // ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 4920. 17 л.

У истоков прерванной традиции: методологические поиски в советском историческом музыкознании 1920-х годов

References:

- 1 Aleksandrova V.A. B.V. Asaf'ev v rabote nad naslediem M.P. Musorgskogo (1928). Publikatsiya epistolnykh materialov i arkhivnykh dokumentov [B.V. Asafiev in Work on the Legacy of M.P. Mussorgsky (1928). The Publication of Epistolary Materials and Archive Documents]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya*, 2021, no. 25, pp. 28–47. (In Russian)
- 2 Aleksandrova V.A. Proekt postanovki “Khovanshchiny” M.P. Musorgskogo v orkestrrovke B.V. Asaf'eva [The Project of Staging of M.P. Musorgsky’s *Hovanshchina* in Orchestration by B.V. Asafiev]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2020, no. 2 (23), pp. 95–102. <https://doi.org/10.34684/hon.202002012>. (In Russian)
- 3 Aronovsky M.G. Kontseptsiya B.V. Asaf'eva [B.V. Asafiev’s Concept]. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy 20 veka [XX Century Systems in Music Theory]*, ed. M.G. Aronovsky. Moscow, Muzizdat Publ., 2011, pp. 85–122. (In Russian)
- 4 Aronovsky M.G. Teoreticheskaya kontseptsiya B.L. Yavorskogo [B.L. Yavorsky’s Theoretical Concept]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya*, 2012, no. 6, pp. 41–60. (In Russian)
- 5 Asaf'ev B.V. Krizis zapadnoevropeiskogo muzykovedeniya [The Crises of the Western European Musicology]. *Iz proshlogo sovetskoi muzykal'noi kul'tury* [On the Past of the Soviet Musical Culture]. Issue 1. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1975, pp. 226–266. (In Russian)
- 6 Asaf'ev B.V. Sovremennoe sostoyanie nauki o muzyke v Zapadnoi Evrope. Konspekt doklada [The Current State of Knowledge on Music in Western Europe. The Abstract of the Presentation]. *Materialy Konferentsii-kursov prepodavatelei muzykal'nykh tekhnikumov R.S.F.S.R. 5–15 sentyabrya 1926: Tezisy dokladov i rezolyutsii* [The Materials of the Conference-Courses for Teachers of Music Colleges of Russian Federation. September 5–15, 1926: The Abstracts and Resolutions]. Leningrad, Izdanie LGK Publ., 1927, pp. 47–53. (In Russian)
- 7 Belyaev V.M. “Podvizhnoi kontrapunkt strogogo pis'ma” S.I. Taneeva [“Convertible Counterpoint in the Strict Style” by S.I. Taneev]. *Muzykal'nyi sovremennik*. Book 8. Petrograd, tip. Sirius Publ., 1916. 26 p. (In Russian)
- 8 Bobrik O.A. Ot ehmpiriki prikladnogo muzykovedeniya – k muzykal'noi nauke. Formirovanie pervykh russkikh muzykal'no-teoreticheskikh kontseptsii v trudakh muzykal'noi seksii GAHN [From Empirics of Applied Musicology – to Musical Science. Formation of the First Russian Concepts in Theory of Music in the Works of the Musical Department, SAAS]. *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i ehsteticheskaya teoriya 1920–kh godov* [Art as a Language – The Languages of Art. The State Academy of Art Science and the Esthetic Theory of the 1920s]. Vol. 1: *Issledovaniya* [Research], eds. N.S. Plotnikov, N.P. Podzemskaya. Moscow, NLO Publ., 2017, pp. 289–310. (In Russian)
- 9 Braudo E.M. Istoriya muzyki v universitetakh [Music History in Universities]. *Muzykal'naya letopis': Stat'i i materialy* [Musical Chronicle: Articles and Materials], ed. A.N. Rimsky-Korsakov. Issue 1. Petrograd, Mysl' Publ., 1922, pp. 171–173. (In Russian)
- 10 Bukina T.V. “Revolutsiya na puantakh” po I.I. Sollertinskomu: “vul'garnaya” sotsiologiya klassicheskogo baleta [“Revolution on Pointes” by I.I. Sollertinsky: the “Vulgar” Sociology of Classic Ballet]. *Vestnik ARB im. A. Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2017, no. 5 (52), pp. 65–76. (In Russian)
- 11 Vvedensky A.I. *Lektsii professora A.I. Vvedenskogo po drevnei filosofii* [Lectures on the Ancient Philosophy by Prof. A.I. Vvedensky]. St. Petersburg, litografiya Bogdanova Publ., 1912. 376 p. (In Russian)
- 12 Ginzburg S.L. K voprosu o muzykal'no-istoricheskikh zaimstvovaniyakh i plagiatkakh. A. Moser. Musicalische Criminalia. “Die Music” XV, kn. 6 (1923) [To the Issue of Plagiarism in Music History.

- A. Moser. Musicalische Criminalia. "Die Music" XV, vol. 6 (1923)]. *Muzykal'naya letopis'* [Musical Chronicle]. Issue 3. Leningrad, Mysl' Publ., 192, pp. 170–173. (In Russian)
- 13 Ginzburg S.L. Osnovopolozheniya teorii muzykal'no-istoricheskogo znaniya [Foundations of Theory for Historical Knowledge on Music]. *De Musica: Sb. statei* [De Musica: The Collection of Articles], ed. I. Glebov. Petrograd, Petrogr. Gos. akad. filarmoniya Publ., 1923, pp. 165–181. (In Russian)
- 14 Glebov I. Nash dolg [Our Duty]. *Proshloe russkoi muzyki. Materialy i issledovaniya* [The Past of Russian Music. Materials and Research]. Issue 1: *P.I. Chajkovskii* [P.I. Tchaikovsky]. Petrograd, Ogni Publ., 1920, pp. 7–14. (In Russian)
- 15 Glebov I. O blizhaishikh zadachakh sotsiologii muzyki [On the Current Tasks of Music Sociology]. Mozer G. *Muzyka srednevekovogo goroda* [The Music of the Middle-Age City]. Leningrad, Triton Publ., 1927, pp. 7–20. (In Russian)
- 16 Glebov I. Teoriya muzykal'no-istoricheskogo protsessa kak osnova muzykal'no-istoricheskogo znaniya [The Theory of Historical Process in Music as a Base for Knowledge on Music History]. *Zadachi i metody izucheniya iskusstv* [The Problems and Methods of Arts Research]. Petrograd, Academia Publ., 1924, pp. 65–80. (In Russian)
- 17 Glushkova O.R. *Obrazovatel'naya deyatel'nost' Moskovskoi konservatorii: stanovlenie i razvitie (1866–1916)* [The Educational Activities of the Moscow Conservatory: Formation and Development (1866–1916)]: Dissertation ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 2020. 247 p. (In Russian)
- 18 Glushchenko G.S. *Teoretiko-metodologicheskie osnovy russkoi muzykal'noi kritiki kontsa XIX – nachala XX veka* [Theoretical and Methodological Foundations of the Russian Musical Criticism of the Late 19th – Early 20th Century]: Abstract of the Dissertation ... d. isk.: 17.00.02. Kiev, 1984. 50 p. (In Russian)
- 19 Gruber R.I. Kratkii otchet otdela teorii i istorii muzyki GIII za 6-i god sushchestvovaniya (s 19.02.25 po 19.02.26) (doklad) [The Brief Report of the Department of Theory and History of Music, GIII for the 6th Year of Activity (from 19.02.25 to 19.02.26) (Report)]. *De Musica. Vremennik Razryada Istorii i Teorii Muzyki* [De Musica. The Bulletin of the Department for Music Theory and History]. Vol. 2. Leningrad, Academia Publ., 1926, pp. 139–143. (In Russian)
- 20 Dmitriev A.N. Russkii formalizm i perspektivy sotsiologicheskogo izucheniya literatury [Russian Formalist School and Perspectives of Sociological Study of Literature]. *Problemy sotsial'nogo i gumanitarnogo znaniya: Sbornik nauchnykh rabot* [Problems of Social and Humanitarian Knowledge: Collection of Research Papers]. Issue 2. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000, pp. 367–398. (In Russian)
- 21 Droizen I.G. Entsiklopediya i metodologiya istorii [The Encyclopedia and Methodology of History]. Droizen I.G. *Istorika. Lektsii ob entsiklopedii i metodologii istorii* [History. The Lectures in Encyclopedia and Methodology of History]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004, pp. 41–448. (In Russian)
- 22 Zemtsovsky I.I. 1926 god [The Year 1926]. *Imena. Sobytiya. Shkoly: Stranitsy khudozhestvennoi zhizni 1920-kh godov* [Names. Events. Schools: The Pages of the Artistic Life of the 1920s]. Issue 1. St. Petersburg, RIII Publ., 2007, pp. 151–162. (In Russian)
- 23 Zemtsovsky I.I. B.V. Asaf'ev: Homo musicus totus [B.V. Asafiev: Homo musicus totus]. *Vremennik Zubovskogo instituta*, 2012, no. 8, pp. 39–48. (In Russian)
- 24 Zenkin K.V. O russkikh teoreticheskikh kontseptsiyakh istorii muzyki [On Russian Theoretical Concepts of Music History]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 2013, no. 1, pp. 39–50. (In Russian)
- 25 Ivanov-Boretsky M.V. *Pyat' let nauchnoi raboty Gosudarstvennogo instituta muzykal'noi nauki (GIMN'a): 1921–1926* [The Five Years of the Work of the State Institute for Music Science (SIMS): 1921–1926]. Moscow, Muz. Sektor Gos. Izdatel'stva Publ., 1926. 59 p. (In Russian)
- 26 Ivanova T.G. *Istoriya russkoi fol'kloristiki XX veka: 1900 – pervaya polovina 1940-kh gg.* [History of Russian Folklore Studies: 1900 – the First Half of the 1940s]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2009. 800 p. (In Russian)

У истоков прерванной традиции: методологические поиски
в советском историческом музыкознании 1920-х годов

- 27 *Iz istorii Leningradskoi konservatorii: Materialy i dokumenty. 1862–1917* [On the History of the Leningrad Conservatory: Materials and Documents. 1862–1917]. Leningrad, Muzyka Publ., 1964. 328 p. (In Russian)
- 28 Kashkin N.D. *Pervoe dvadtsatipatiletie Moskovskoi konservatorii, 1866–1891* [The First Twenty-Five Years of the Moscow Conservatory, 1866–1891]. Moscow, T-vo Pechatnya S.V. Yakovleva Publ., 1891. 81 p. (In Russian)
- 29 Knyazeva Zh.V. *Iz istorii odnoi ischeznuvshei dissertatsii* [On the History of a Disappeared Dissertation]. *Opera Musicologica*, 2011, no. 1 (7), pp. 40–76. (In Russian)
- 30 Knyazeva Zh.V. *Zhak Gandshin i russkaya muzykal'naya kul'tura pervoi chetverti XX veka* [Zhak Gandshin and Russian Musical Culture of the First Quarter of the 20th Century]: Abstract of the Dissertation ...d. isk.: 17.00.02. St. Petersburg, 2012. 47 p. (In Russian)
- 31 Konson G.R. *Tselostnyi analiz kak universal'nyi metod nauchnogo poznaniya khudozhestvennykh tekstov (na materiale muzykal'nogo iskusstva* [Holistic Analysis as a Universal Method for Scholarly Research of Art Works (on the Material of the Art of Music)]: Abstract of the Dissertation ... d. isk.: 17.00.09. Saratov. Saratov, 2010. 62 p. (In Russian)
- 32 Kosmovskaya M.L. *Istoriya muzykal'noi kul'tury v nasledii N.F. Findeizena* [History of Musical Culture in a Legacy of N.F. Findeizen]. Kursk, Izd-vo KGU Publ., 2006. 306 p. (In Russian)
- 33 Kochetov N.R. Predislovie k tret'emu izdaniyu [The Preface to the Third Edition]. Kochetov N.R. *Ocherki istorii muzyki* [The Essay on Music History]. 4th ed. Moscow, Muzgiz Publ., 1929, pp. 3–4. (In Russian)
- 34 Kratkii otchet o deyatel'nosti RIII [The Brief Report of the RIAH Activities]. *Zadachi i metody izucheniya iskusstv* [The Problems and Methods of Arts Research]. Petrograd, Academia Publ., 1924, pp. 171–229. (In Russian)
- 35 Kuznetsov K.A. *Vvedenie v istoriyu muzyki* [The Introduction to Music History]. Part 1. Moscow, Leningrad, Gos. izd. Publ., 1923. 127 p. (In Russian)
- 36 Kuznetsov K.A. *Istoriya muzyki k godam mirovogo krizisa* [Music History by the Years of the World Crisis]. *Muzykal'noe obrazovanie*, 1927, no. 3–4, pp. 13–25. (In Russian)
- 37 Kuznetsov K.A. *Sovremennye zadachi istorii muzyki* [The Current Problems of Music History]. *Muzykal'noe obrazovanie*, 1928, no. 1, pp. 32–42. (In Russian)
- 38 Kumpan K.A. *Institut istorii iskusstv na rubezhe 1920-kh – 1930-kh gg.* [The Institute for Art History at the Turn of the 1920s – 1930s]. *Konets institutsii kul'tury dvadtsatykh godov v Leningrade: Po arkhivnym materialam* [The Fall of Institutions for Culture Studies in Leningrad of the 1920s: According to Archival Materials], comp. M.E. Malikova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, pp. 8–128. (In Russian)
- 39 Kupets L.A. *Muzykal'naya kartina mira v khudozhestvennom protsesse. Issledovatel'skie ocherki* [Musical World View in the Art Process. Research Essays]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo PetrGU Publ., 2014. 319 p. (In Russian)
- 40 Lashchenko S.K. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Musical Journalism and Musical Criticism]. *Istoriya russkoi muzyki: v 10 tomakh* [The History of Russian Music. In 10 Vols.]. Vol. 10 B: 1890–1917. Moscow, Muzyka Publ., 2004, pp. 556–630. (In Russian)
- 41 Livanova T.V. *Mikhail Ivanovich Ivanov-Boretskii. Ocherk zhizni i deyatel'nosti* [Mikhail Ivanovich Ivanov-Boretsky. An Essay on His Life and Work]. *M.V. Ivanov-Boretskij: Stat'i i issledovaniya. Vospominaniya o nem* [M.V. Ivanov-Boretsky. Articles and Research. Memories of Him], comp., ed., notes T.V. Livanova. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1972, pp. 3–42. (In Russian)
- 42 Perets V.N. *N. Findeizen: Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka (rets.)* [N. Findeizen: Essays on the History of Music in Russia from the Ancient Times to the Late 18th Century (Review)]. *Izvestiya po russkomu yazyku i slovesnosti Akademii nauk SSSR* [Bulletin on the Russian Language and Literature]. Vol. 3: *Kritika i bibliografiya* [Reviews and Bibliography]. Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1930, pp. 331–341. (In Russian)

У истоков прерванной традиции: методологические поиски
в советском историческом музыковедении 1920-х годов

- 43 Plotnikova N. Yu. Trudy S.I. Taneeva po teorii kontrapunkta [The Works by S.I. Taneev on the Theory of Counterpoint]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya*, 2012, no. 6, pp. 5–39. (In Russian)
- 44 Plotnikova N. Yu., Zotova N.V. "Strogii stil' garmonii" N.V. Metallova: zamysel avtora i kriticheskie otzvyvy ["The Strict Style in Harmony" by N.V. Metallov: The Author's Project and The Critical Reviews]. *Vestnik PSTGU. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Part 5: Issues of the History and Theory of Christian Art]. Issue 40. 2020, pp. 149–165. <https://doi.org/10.15382/sturV202040.149-165>. (In Russian)
- 45 Portal "Biografika Sankt-Peterburgskogo universiteta" [The Website "Biographies of Saint Petersburg University". The Dictionary of Professors and Teachers of St. Petersburg University (1819–1917)]. *Bioslovhist.spbu.ru*. (In Russian)
S.K. Bulich [S.K. Bulich]. Available at: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/187-bulich-sergey-konstantinovich.html> (accessed 08.07.2022). (In Russian)
A.F. Kal' [A.F. Kal']. Available at: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/79-kal-aleksey-fedorovich.html> (accessed 08.07.2022). (In Russian)
S.V. Smolensky [S.V. Smolensky]. Available at: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/623-smolenskiy-stepan-vasil-yevich.html> (accessed 08.07.2022). (In Russian)
- 46 Rovner A.A. *Sergei Protopopov: kompozitorskoe tvorchestvo i teoreticheskie raboty* [Sergei Protopopov: The Musical Creativity and Theoretical Works]: Abstract of the Dissertation ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 2011. 26 p. (In Russian)
- 47 Rybkina T.V. *Muzykal'noe vospriyatie: plasticheskie obrazy ritmointonatsii v svete ucheniya B.V. Asaf'eva* [Perception of Music: The Plastic Images of Intonation in View of B.V. Asafiev's Theory]: Abstract of the Dissertation ... kand. isk.: 17.00.02. Magnitogorsk, 2004. 24 p. (In Russian)
- 48 Savel'eva I.M. Obretenie metoda [Finding of the Method]. Droizen I.G. *Istorika. Lektsii ob entsiklopedii i metodologii istorii* [History. The Lectures in Encyclopedia and Methodology of History]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004, pp. 5–23. (In Russian)
- 49 Teterina N.I. Znachenie i rol' B.V. Asaf'eva v "vosstanovlenii podlinnogo Musorgskogo" [The Significance and Role of B.V. Asafiev in the "Restoration of the Authentic Mussorgsky"]. *M.P. Musorgsky: Istoki. Istina. Iskusstvo: Kollektivnoe issledovanie: Po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 180-letiyu so dnya rozhdeniya M.P. Musorgskogo* [M.P. Mussorgsky: The Origins. Truth. Art: The Collective Research: On the Materials of the International Scholarly and Practical Conference Dedicated to the 180th Anniversary of M.P. Mussorgsky's Birth], comp. O.V. Kolganova, ed. I.V. Matsievsky. Vol. 2, part 1. St. Petersburg, Velikie Luki, RIII Publ., 2019, pp. 33–54. (In Russian)
- 50 Firsov B.M. *Raznomyslie v SSSR. 1940–1960-e gody: Istoriya, teoriya i praktika* [Disagreement in USSR, 1940s–1960s: History, Theory, and Practice]. St. Petersburg, Izd-vo Evropeiskogo universiteta v S.-Peterburge Publ., Evropeiskii dom Publ., 2008. 544 p. (In Russian)
- 51 Kholopova V.N. Boris Vladimirovich Asaf'ev: idei na veka [Boris Vladimirovich Asafiev: The Ideas for the Ages]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 2017, no. 2 (18), pp. 29–40. (In Russian)
- 52 Shkapa E.A. *Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noi nauki i vozmozhnosti primeneniya* [The Metrotectonic Theory of Georgiy Eduardovich Konus: Its Place in a History of Musicology and the Application Possibilities]: Abstract of the Dissertation ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 2006. 26 p. (In Russian)
- 53 Yavorskii B.L. Zametki o tvorchestvom myshlenii russkikh kompozitorov ot Glinki do Skryabina [The Notes on the Creative Thinking of Russian Composers from Glinka to Skryabin]. *Yavorskii B.L. Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. II. Part. 1. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1987, pp. 41–235. (In Russian)
- 54 Carpenter E.D. The Contributions of Taneev, Catoire, Conus, Garbusov, Mazel, and Tulin. *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. G.D. McQuere. Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1983, pp. 253–278.
- 55 Elphick D. Boris Asafiev and Soviet Musical Thought. Reputation and Influence. *Musicology. Journal of the Institute of Musicology SASA*, 2021, no. 30 (1), pp. 57–74. <https://doi.org/10.2298/MUZ2130057E>.
- 56 Findeizen N. *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*. Bloomington, Indiana University Press, 2008. Vol. 1. 467 p. Vol. 2. 616 p.
- 57 Galison P. Trading Zone: Coordinating Action and Belief. *The Science Studies Reader*, ed. M. Biagioli. New York, London, Routledge, 1999, pp. 137–160.
- 58 Haas D. Igor Glebov and the Audiences of "Symphonic Etudes". Asafiev, Boris. *Symphonic Etudes: Portraits of Russian Operas and Ballets*, ed., transl. David Haas. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK, 2008, pp. XIII–XXVIII.
- 59 McQuere G.D. Boris Asafiev and "Musical Form as a Process". *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. G.D. McQuere. Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1983, pp. 217–252.
- 60 McQuere G.D. The Theories of Boleslav Yavorsky. *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. G.D. McQuere. Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1983, pp. 109–164.
- 61 Panteleeva O. *Formation of Russian Musicology from Saketti to Asafiev*: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Berkeley, 2015. 161 p.
- 62 Sargeant L.M. *Harmony and Discord. Music and a Transformation of Russian Cultural Life*. Oxford Univ. press, 2011. 354 p.
- 63 Taruskin R. Found in Translation. *Israel Studies in Musicology Online*, 2019, vol. 16, pp. 1–31.
- 64 Timberlake A. Boris Asafiev's Intonatsiya and German Folk Song in the German Democratic Republic. *Music and Politics*, Summer 2020, pp. 1–19.
- 65 Viljanen E. *The Problem of "the Modern" and "Tradition": Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*, Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.

Sources:

- Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv. Programma ispytaniy dlya ehksternov i kandidatov v nauchnye sotrudniki 2 razryada, utverzhdannaya v soedinennom zasedanii Soveta OTIM i predmetnoi komissii MUZO goskursov [State Institute of Art History. The Exam Program for Externs and Candidates for Research Fellows of the 2nd Category, Approved at the Joint Meeting of the Department for Music Theory and History, the Council, and the Commission of the RIAH State Courses]. *CGALI* [Central State Archive of Literature and Art], f. 82, inv. 3, c. 25, l. 58–59. (In Russian)
- Findeizen N.F. Ob izuchenii istorii muzyki v Rossii i ee pervoistochnikakh (vstupitel'naya lektiya, pročitannaya v Petrogradskom Arheologicheskom Institute): 13.10.1919 [On Study of the History of Music in Russia and Its Primary Sources (the Introductory Lecture Read at the Archeological Institute in Petrograd): October 13, 1919]. *Otdel rukopisei RNB* [The Manuscript Department of Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit storage 887, 33 l. (In Russian)
- Yavorsky B.L. Printsipy faz. Poezdka 27 g. [The Phase Principle. The Trip, 1927]. *VMOMK im. M.I. Glinki. Fondy rukopisnykh materialov* [M.I. Glinka All-Russian Museum Association of Musical Culture. Collections of Manuscript Materials], f. 146, unit storage 4164, 26 l. (In Russian)
- Yavorsky B.L. Ehpokhi (muzykal'naya kharakteristika razlichnykh ehpokh), 1923–24 [The Epochs (the Musical Characteristics of Various Epochs), 1923–24]. *GCMMK* [State Central Museum of Musical Culture], f. 146, unit storage 4920, 17 l. (In Russian)

УДК 79

ББК 85.38; 85с

Шабалин Владимир Васильевич

Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства РФ,
103274, Россия, Москва, Краснопресненская наб., 2
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

Ключевые слова: виртуальная реальность, дополненная виртуальность,
дополненная реальность, усеченная виртуальность, экранное
пространство

Шабалин Владимир Васильевич

Композитная реальность на телеэкране



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-438-451

Для цит.: Шабалин В.В. Композитная реальность на телеэкране //
Художественная культура. 2023. № 2. С. 438–451.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-438-451>.

For cit.: Shabalin V.V. Composite Reality on the Television Screen.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 438–451.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-438-451>. (In Russian)

Shabalin Vladimir V.

PhD (in Art History), Cameraman, Government of the Russian Federation,
2 Krasnopresnenskaya Emb., Moscow, 103274, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

Keywords: virtual reality, augmented virtuality, augmented reality, truncated
virtuality, screen space

Shabalin Vladimir V.

Composite Reality on the Television Screen

Аннотация. В статье рассматривается имманентная (внутренняя) структура сложносоставного кадра в рамках исследования дополненной реальности, дополненной виртуальности, усеченной виртуальности как составляющих континуума экранного пространства при создании телевизионного материала. Актуализируя тему композитной экранной реальности, автор детально изучает построение кадра с одновременным использованием образов реальных объектов и сгенерированных электронным способом. С учетом научных работ отечественных и зарубежных авторов анализируется проблематика создания многоплоскостного экранного пространства при замене его части или конкретного образа объекта без отображения окружающей предметной реальности, включения в экранную картину виртуального фонового изображения, элементов дополненной виртуальности с образом реального объекта и симулякром. Исследователем уточняется, в каком случае элемент дополнительной визуализированной информации принимает свойства дополненной реальности, а также конкретизируется функционал усеченной виртуальности в алгоритме создания экранного пространства при движении фонового изображения. По предварительным итогам исследования телевизионного экранного пространства предлагается ввести в научный оборот и профессиональный лексикон понятия «дополненная виртуальность с синтезированным объектом», «дополненная виртуальность с образом реального объекта» и «усеченная виртуальность». Данный материал может быть полезен специалистам медиасферы.

Abstract. The article considers the immanent (internal) structure of a complex frame within the study of augmented reality, augmented virtuality, and truncated virtuality as components of the screen space continuum when creating television footage. Updating the topic of composite screen reality, the author studies in detail the construction of a frame with the simultaneous use of images of real objects and those generated electronically. Taking into account Russian and foreign scientific works, the author analyses the issues of creating a multifaceted screen space when replacing its part or a specific object image without displaying the surrounding subject reality, and introducing a virtual background image, elements of augmented virtuality with a real object image and a simulacrum into the screen picture. The author clarifies in which case an element of additional visuals acquires the properties of augmented reality, and specifies the functionality of truncated virtuality in the algorithm for creating screen space when the background image moves. According to the preliminary results of the study on television screen space, it is proposed to introduce into scientific circulation and professional lexicon the concepts of “augmented virtuality with a synthesized object”, “augmented virtuality with an image of a real object” and “truncated virtuality”. This material will be useful to specialists in the media sphere and at the same time will interest a wide range of readers and viewers.

В качестве введения

Композитная (многокомпонентная) реальность является визуальным феноменом нашего времени и прослеживается в континууме экранного пространства, объединяющего образы реальных объектов и образы, сгенерированные с помощью электронных технологий. Еще недавно подобное явление находилось где-то на периферии культурных процессов, а сегодня оно практически доминирует в большинстве экранных носителей электронного типа. Так что актуальность изучения специфики этой композитности, на наш взгляд, не нуждается в специальной аргументации.

Концептуально экранное пространство представляет источник изобразительности сюжетной линии телевизионного материала и передает телеаудитории образ события в своем многослойном визуальном конструкте. Погружение зрителя в синтезированную экранную среду приводит к тому, что «два пространства — реальное физическое и виртуальное симулированное — сливаются воедино» [5, с. 138]. Этому способствовали, уточняет Я. Ван Коксвейк (J. Van Kokswijk, 2003), медиакommunikации. Доктор философии также отмечает, что «современная электросвязь привела к ускорению трафика сообщений <...> время и пространство приобретают другое измерение и появляются новые явления, такие как „виртуальный опыт“» [12, р. 91].

Композитная реальность как основа сложносоставного кадра, обусловленная взаимосвязью образов реальных и виртуальных объектов в экранном пространстве, осмыслялась В.В. Бычковым и Н.Б. Маньковской [1], С. Жижеком [4], Л.З. Мановичем [5], Е.В. Сальниковой [7] и многими другими исследователями. Авторы анализируют проблематику отображения пространства в многоплоскостных экранных структурах. Вместе с тем теоретический диапазон современных зарубежных исследований включает научную работу Р.Т. Азумы «Обзор дополненной реальности» (R. T. Azuma, A Survey of Augmented Reality, 1997) [10] и коллективный труд Э. Костанца, А. Кунца, М. Фьельда (E. Costanza, A. Kunz, M. Fjeld, 2009) [11]. Приведенные в статье примеры творческих решений по воплощению композитной экранной реальности на ТВ представлены благодаря и собственной эмпирической базе знаний автора.

В статье под реальными объектами и экранной реальностью мы будем понимать окружающий нас физический мир и, соответственно, его отражение в экранной картине через усечение или дополнение элементов композиции кадра, а также объектов виртуальной реальности в искусственно сотканной изобразительной ткани произведения. Исходя из выше сказанного определим объект исследования — *имманентная (внутренняя) структура экранного пространства*. Ее непосредственной функциональной лакуной является *сложносоставной кадр* — предмет исследования.

Дополненная реальность

Изображать «разнопространственное и разновременное» [9, с. 212] В.А. Фаворский трактует как стремление к композиционности в искусстве. Приведем пример синкретизма пространства и времени при формировании визуальной композиции. Так, замещение части мизансцены на экране ее же изображением, зафиксированным на другом временном отрезке съемочного процесса, приводит к изменению экранного пространства. Если оставить участников интервью в левой половине композиции кадра, а правую заменить, то таким образом возможно убрать с экрана, например, изображение телевизионной камеры, присутствующей на общем плане в первоначальной фиксации мизансцены. В данном процессе происходит усечение экранной картины и одновременное ее дополнение участком изображения, зафиксированного, как мы отметили, в последующий момент видеозаписи. В итоге выстраивается подобная композиция кадра общим планом за исключением образа того или иного объекта в ней. В отличие от данного способа формирования экранного пространства, творческий прием с заменой всего визуального объема вокруг объекта в композиции кадра, применяемый в хромакей-технологии, предусматривает ряд требований.

Во-первых, необходимо отображение цифровых объектов на экране в высоком разрешении и с необходимой контрастностью изображения. Так, в программе «Точная ставка» (телеканал «Матч!») в экранное пространство передачи включались дополнительные образы. Они воспринимались как реально присутствующие объекты в студии, так как соответствовали масштабу, цветовой палитре и экс-



Ил. 1. Кадр из телепрограммы «Точная ставка». Телеканал «Матч!»



Ил. 2. Кадр из телесериала «Жуки» (2 сезон). Телеканал «ТНТ»

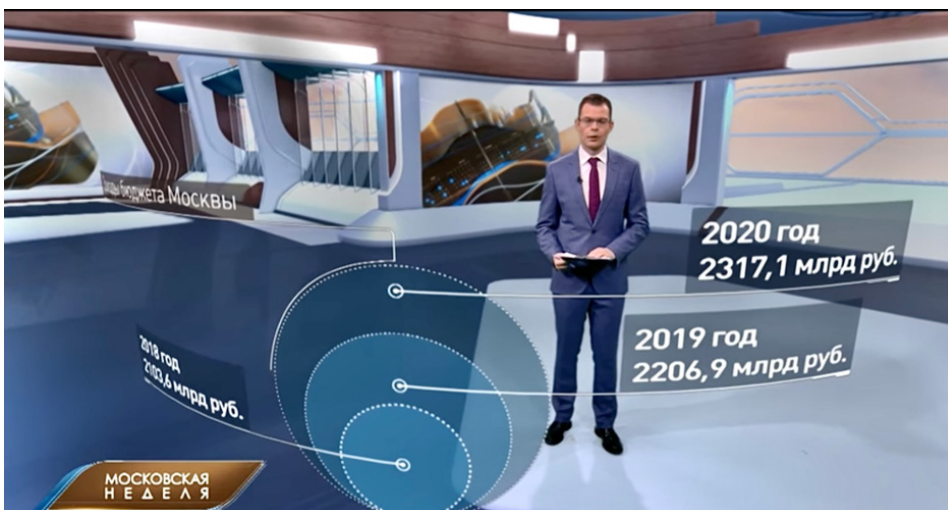
позиционному ключу основного видеоряда. Вторая задача — точное местоположение виртуальных элементов для «естественного» их восприятия в изображении мизансцены. Творческий прием дополненной реальности (AR — от англ. augmented reality) относится к случаям, когда отображение реальной среды достраивается на экране виртуальными объектами или образами реальных объектов, зрительно воспринимающимися как изначально составляющие визуальную композицию. Включаемый в экранное пространство образ является элементом дополненной реальности в том случае, если в кадре он трансформируется согласно правилу перспективы в зависимости от ракурса взгляда объектива снимающей «основной» видеоряда телекамеры. Поэтому важное значение имеет локация включаемого объекта в экранном пространстве.

Дополненная виртуальность

При этом приведем противоположный пример экранного конструкта с дополненным в его виртуальную структуру изображением ведущего телевизионного выпуска новостей или предмета реальной действительности, что, в свою очередь, соотносится со свойствами понятия «дополненная виртуальность» (AV — от англ. augmented virtuality). Также заметим факт появления виртуальных изображений в качестве элементов дополненной виртуальности в экранной картине. На приведенном скриншоте кадра с виртуальным изображением студии новостной программы «Московская неделя» (телеканал «ТВ Центр») мы можем наблюдать одновременное присутствие элементов дополненной виртуальности в виде изображения реального объекта (ведущий данного новостного выпуска), симулякра (графическая схема в виде кругов разного диаметра) и элемента дополнительной визуализированной информации (титр с названием программы). Поэтому в рамках исследования обратим внимание и рассмотрим подробнее одно из базовых понятий информационной культуры, которым является виртуальная реальность.



Ил. 3. Кадр из телевизионной новостной программы. «Первый канал»



Ил. 4. Кадр из телепрограммы «Московская неделя». Телеканал «ТВ Центр»

Виртуальная реальность

Термин «виртуальная реальность» (VR — от англ. virtual reality) сформулировал Дж. Ланиер (J. Lanier) в 1989 году. Спустя немногим более десятка лет в статье «Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах» Л.Н. Волобуева укажет: «Однако едва войдя в виртуальный мир, современный человек начинает поиск его границ» [3, с. 38]. И здесь следует отметить, что «вопрос о наличии в искусстве возможной, вероятной, воображаемой реальности, да и о самом искусстве как „второй“, художественной реальности не новый в науке» [1, с. 33]. Авторы научной работы «Виртуальная реальность как феномен современного искусства» Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков [1] считают, что сегодня этот вопрос ставится и решается совершенно по-новому.

Визуализация образа на экране посредством многоплоскостных композиций масштабна в медиа благодаря развитию компьютерных технологий и изменению представления реципиента о самой виртуальной реальности. «Сегодняшняя культура квалифицируется как культура информационного общества и рассматривается как качественно новый период цивилизации и как четвертый этап информационной революции (начиная с возникновения человеческой речи)» [3, с. 38], — констатирует Л.Н. Волобуева. Отметим и утверждение культуролога С. Жижика, что виртуальная реальность «не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства» [4]. При этом зритель «четко понимает, что перед его взором предстала не сама действительность, но ее экранный аналог» [6, с. 147].

В этом контексте условность требует активизации внимания, благодаря которому включается процесс ассоциации и сравнения. И совсем не обязательно существование самого объекта, если его изображение выглядит реальным. В статье «Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики» Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков классифицируют виртуальную реальность по пяти разрядам. Одним из которых является протовиртуальная реальность [2]. В ее состав входят, в том числе, компьютерные спецэффекты. В современных реалиях «при помощи технических возможностей создается экранный мир, похожий на действительность, но в то же время он — несуще-

ствующий, виртуальный, ибо зрительная иллюзия — есть мнимая реальность» [8, с. 132], — замечает Н.И. Утилова.

Усеченная виртуальность

Вместе с тем важен артикулируемый рядом исследователей момент, выражаемый в отбрасывании предметами тени, придающей реалистичность отображаемой картине. Но синтезированный образ может быть представлен изображением объекта без его тени, что предложим к рассмотрению с позиции научной терминологии как *усеченную виртуальность*. С развитием и введением новых технологий фиксации предметной действительности, а также генерации искусственных образов, репертуар художественно-выразительных средств пополняется данным явлением современной экранной культуры. Усеченная виртуальность изменяет содержание кадра, скрывая от глаз зрителя часть виртуального изображения при удалении некоторых частей объектов композиции или его перекрытии как образом реального объекта, так и виртуальным визуальным элементом.

Более того, свойства усеченной виртуальности прослеживаются в алгоритме создания экранного пространства при движении фонового изображения. При этом происходит внутрикадровый монтаж, подобный панорамированию по мизансцене или при зуммировании телеобъектива. Обратимся к роботизированным телекамерам, программируемым таким образом, что в связке с виртуальной декорацией создается зрительское впечатление действительно отстроенной физически декорации студии новостной программы. Данный вид съемочного процесса воплощается с 2017 года на телеканале «ТВ Центр», начиная с модернизации студии под руководством главного телеоператора И.В. Кожухова, что позволило на практике создать сложносоставной телекадр, включающий виртуальное изображение декорации студии и элементы:

- дополнительной визуализированной информации;
- дополненной виртуальности с образом реального объекта;
- дополненной виртуальности с синтезированным образом;
- усеченной виртуальности.

- Таким образом, в экранном пространстве сложносоставного телекадра насчитывается как минимум четыре условные визуальные плоскости:
- фоновая с декорацией студии;
- с изображением ведущего;
- с изображением графической схемы;
- с титром названия телевизионной программы.

Результаты исследования

Резюмируя, сделаем следующий вывод. Виртуальная изобразительная картина включает дополнительную визуализированную информацию, дополненную реальность, дополненную виртуальность и усеченную виртуальность. В комплексе добавления/вычитания объектов композиции кадра формируется композитная реальность, создающая художественный образ в сложносоставной структуре экранного пространства. Исходя из этого знания, необходимо учитывать во время съемочного процесса (и на постпродакшен) включение дополнительных элементов в кадр или их исключение из экранной картины. Рассматривая палитру современных художественно-выразительных средств визуализации, закрепим понятия «*композитная экранная реальность*», «*дополненная виртуальность с синтезированным объектом*», «*дополненная виртуальность с образом реального объекта*» и «*усеченная виртуальность*», что важно как для обновления терминологической базы в телевизионном производстве, так и в комплексном исследовании виртуальных экранных сред в целом.

Список литературы:

- 1 Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32–61.
- 2 Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 62–72.
- 3 Волобуева Л.Н. Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах // Вестник МГУКИ. 2012. № 6 (50). С. 36–40.
- 4 Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата обращения 09.06.2018).
- 5 Манович Л. Язык новых медиа / Пер. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
- 6 Мильников Д.Ю. Условность киноизображения в документалистике: история формирования предпосылок художественности // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2017. № 2 (8). С. 144–149.
- 7 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде: современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 8 Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК. 2012. № 12/13. С. 131–146. <https://doi.org/10.17816/VGIK42-3131-146>.
- 9 Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
- 10 Azuma R.T. A Survey of Augmented Reality // *Teleoperators and Virtual Environments*. 1997. № 4. P. 355–385. URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (дата обращения 14.06.2018).
- 11 Costanza E., Kunz A., Fjeld M. Mixed Reality: A Survey // *Human Machine Interaction: Research Results of the MMI Program* / Ed. by D. Lalanne, J. Kohlas. Berlin, Heidelberg: Springer, 2009. P. 47–68.
- 12 Van Kokswijk J. *Telecoms and Internet as Interface to Interreality: A Search for Adaptive Technology and Defining Users*. Bergboek, 2003. 240 p.

References:

- 1 Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual Reality as a Phenomenon of the Modern Art]. *Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Issue 2. Moscow, IF RAN Publ., 2006, pp. 32–61. (In Russian)
- 2 Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. Iskusstvo tekhnogennoi tsivilizatsii v zerkale ehstetiki [The Art of Technogenic Civilization in the Mirror of Aesthetics]. *Voprosy filosofii*, 2011, no. 4, pp. 62–72. (In Russian)
- 3 Volobueva L.N. Sinkhronizatsiya prostranstva i vremeni v arkhachnoi i informatsionnoi kul'turakh [Synchronizing Space and Time in Archaic and Information Cultures]. *Vestnik MGUKI*, 2012, no. 6 (50), pp. 36–40. (In Russian)
- 4 Zhizhek S. Kiberprostranstvo, ili Nevynosimaya zamknutost' bytiya [Cyberspace, or the Unbearable Closeness of Being]. *Iskusstvo kino*, 1998, no. 1. Available at: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (accessed 09.06.2018). (In Russian)
- 5 Manovich L. *Yazyk novykh media* [Language of New Media], transl. D. Kulchitskaya. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 400 p. (In Russian)
- 6 Mylnikov D. Yu. Uslovnost' kinoizobrazheniya v dokumentalistike: istoriya formirovaniya predposylok khudozhestvennosti [The Conventionality of the Film in Documentary: The History of the Formation of the Prerequisites of Artistry]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie"*, 2017, no. 2 (8), pp. 144–149. (In Russian)
- 7 Salknikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede: Sovremennye tendentsii i istoricheskie ehkursy* [Visual Culture in a Media Environment: Current Trends and Historical Review]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017. 552 p. (In Russian)
- 8 Utilova N.I. Klipovyi montazh i illyuzorni mir [Clip Editing and Illusory World]. *Vestnik VGIK*, 2012, no. 12/13, pp. 131–146. <https://doi.org/10.17816/VGIK42-3131-146>. (In Russian)
- 9 Favorskiy V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 588 p. (In Russian)
- 10 Azuma R.T. A Survey of Augmented Reality. *Teleoperators and Virtual Environments*, 1997, no. 4, pp. 355–385. Available at: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (accessed 14.06.2018).
- 11 Costanza E., Kunz A., Fjeld M. Mixed Reality: A Survey. *Human Machine Interaction: Research Results of the MMI Program*, eds. D. Lalanne, J. Kohlas. Berlin, Heidelberg, Springer, 2009, pp. 47–68.
- 12 Van Kokswijk, J. *Telecoms and Internet as Interface to Interreality: A Search for Adaptive Technology and Defining Users*. Bergboek, 2003. 240 p.

УДК 708
ББК 71.07

Ефремова Анна Александровна

Художник, дизайнер, диплом магистратуры «Театр в визуальном языке перформанса», Университет искусств Лондона (UAL, WCA) 2006–2007 гг., АНО по реализации социокультурных проектов «Арт-Адьювант», 123098, Россия, Москва, ул. Гамалеи, 19, к. 1, кв. 123
ORCID ID: 0000-0002-2358-215X
ResearcherID: GRS-8991-2022
annaefremovadesign@gmail.com

Ключевые слова: иллюзионизм, контроль, внушение, купол, фантасмагория, пространство, эмоция, рекурсия, свечение

Ефремова Анна Александровна

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-452-479

Для цит.: Ефремова А.А. Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве // *Художественная культура*. 2023. № 2. С. 452–479. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-452-479>.

For cit.: Efremova A.A. Controlled Illusion. Recursion as Emotional Suggestion in Post-Cinematographic Space. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 452–479. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-452-479>. (In Russian)

Efremova Anna A.

Designer, Visual Artist, Master's Degree: Theatre in the Visual Language of Performance, University of the Arts London, Wimbledon College of Arts, 2006–2007, ANCO for Sociocultural Projects "Art-Adjuvant", 19/1–123 Gamaleya Str., Moscow, 123098, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2358-215X
ResearcherID: GRS-8991-2022
annaefremovadesign@gmail.com

Keywords: illusionism, control, suggestion, dome, phantasmagoria, space, emotion, recursion, luminance

Efremova Anna A.

Controlled Illusion. Recursion as Emotional Suggestion in Post-Cinematographic Space

Аннотация. В статье рассматривается аспект такого явления, как контролируемая иллюзия — управление эмоциональными реакциями и поведением через пространство искусственно созданной реальности. Предметом статьи является актуальная особенность этого процесса — рекурсия в фиктивном пространстве. С каждым шагом эволюции, используя приемы прошлого, умножая их на технологии настоящего, усложняется система внушения. Контролируемая иллюзия порождает проблему дисбаланса между накопленной практикой контроля над обществом и способностью дистанцирования индивидуума. Актуальность проблемы обусловлена очевидным перевесом использования приемов влияния в целях манипулирования социумом по сравнению с ориентиром на развитие индивидуума через культурные индустрии.

Цель настоящей статьи — определить роль возможностей сенсорного внушения через пространства управления в XXI веке. Задачей являлось рассмотреть особенности эффектов сияния, влияния мерцающего света, имитации мира купольной конструкцией, перешедших из эпохи барокко в следующую эволюционную ипостась и несущих суггестивный потенциал через эмоциональный фактор. Заимствуя и накапливая приемы прошлого, новые инструменты — искусственный интеллект, коммуникационные сети, электроника, биотехнологии — придают манипуляциям новые качества, включая мультисенсорное воздействие.

Автор предлагает пересмотреть традиционный взгляд на понимание роли использования алгоритмов в культурных объектах: то, что еще недавно негативно называлось «неживым», запрограммированным, способно контролировать и раскрывать эмоциональный потенциал человека в настоящее время. Очевидно, что результат зависит от направления, чему обучены алгоритмы, кто их обучает и зачем. Социальной функцией иллюзионизма оказывается либо коммерческая и политическая выгода, либо содействие инклюзивной культуре и развитию человека, раскрытие его способностей. Это не может не повлиять на роль дизайнера и художника, практика которого сегодня все больше отходит от декоративного и обращается к взаимодействию через научные подходы, что обуславливает свойство, предлагающее выбор пути и цели в иллюзионизме.

Abstract. The article deals with an aspect of the phenomenon of controlled illusion — manipulating emotional reactions and behaviour through the space of an artificially created reality. The subject of the article is a relevant feature of the process — recursion within a fictitious space. The methods of mass suggestion become more complicated with each step of evolution, borrowing the techniques of the past and multiplying them by the technologies of the present. Today's technologies create a process of self-repetition of elements — a process within a process: artificially created illusions are embodied and massively repeated as patterns. Nowadays, controlled illusion generates a problem of imbalance between the accumulated practice of control and an individual's ability for distancing. The urgency of the problem is due to the obvious dominance of the methods of manipulating public conscience over the development of an individual via industries of culture.

The aim of this article is to define the role of sensory suggestion capabilities through control spaces in the 21st century. The objective is to consider the features of the effects of radiance, the influence of flickering light, and the imitation of the world by a domed structure. These effects stem from the Baroque era, are passed on in evolution, and carry a suggestive potential through an emotional factor. While borrowing and accumulating the techniques of the past, new tools such as artificial intelligence, communication networks, electronics, and biotechnologies bring new qualities to manipulations, including a multisensory impact.

The author proposes to reconsider the traditional view on the role of algorithms in cultural objects: what until recently was negatively described as “inanimate” and programmed is now able to control and reveal the emotional potential of a person. The outcome depends on what the algorithms are trained for, who trains them and why. The social function of illusionism is either commercial and political benefit or the promotion of an inclusive culture and the development of a person and their abilities. This cannot but affect the role of designer and artist, whose activity today is increasingly moving away from the decorative and turning to interaction through scientific approaches, which determines the property that offers a choice of path and goal in illusionism.

Введение

Актуальность темы обосновывается несоответствием степени накопленных эффектов внушения и средств противостояния им через художественную культуру. Существует проблема анализа методов суггестивного потенциала для развития способности критически распознавать контроль через различные визуальные и пространственные медиумы. Недостаточно внимания уделяется вопросу конечного применения технологий манипуляции непосредственно в наши дни: технологии зачастую рассматриваются как машина, чуть ли не исключая гуманизм. Вследствие чего, несмотря на востребованность социально значимых проектов и возможностей цифровой эры, предлагающей новые виды медиа и технологий, и влияние мультисенсорных технологий на фактор воздействия через очевидную связь сенсорики с эмоцией, — мультисенсорный подход незаслуженно находится в тени.

Возрастающая функция манипулирования проявляется в рекурсии — обращении к предыдущему опыту иллюзионизма новыми средствами, воздействующими в том числе и на нервную систему. В то время как внедрение алгоритмов в повседневную жизнь заняло свою нишу, в художественной культуре они задействованы значительно менее активно. Таким образом, культурный и социальный арсенал возможностей междисциплинарного подхода не используется в полной мере и не противостоит воздействию обновляющихся эффектов массового контролируемого иллюзионизма.

Существует ряд концепций и гипотез относительно связи иллюзионизма и власти, создания пространств дезориентации, управления через воображение масс. Историки и культурологи неоднократно подчеркивали, что такие визуальные приемы, как кинематографичность и интерактивность, зародились несколько столетий назад, проявляя себя в разных жанрах искусства, задолго до возникновения киноплёнки.

Немецкий теоретик в области мультимедийной культуры О. Грау рассматривает виртуальную реальность отнюдь не как новый феномен и рассуждает об иллюзорном изобразительном пространстве, взявшем начало в античности [17, с. 25–32]. Сама кинематографичность как совокупность приемов, обманок и спецэффектов являлась

медиумом мощной агитации, часто используемой для манипуляции властей над обществом. Новеллист и историк Н. Клейн (N.M. Klein, 2004), конструируя историю спецэффектов XVI–XXI веков, рассматривает ее как инструмент власти, рассуждая как бы использовали компьютерную графику властители и политические лидеры, например Гитлер или император Август Римский, в своей работе «История спецэффектов» [19]. Клейн определяет спецэффект как барометр цивилизации, рассматривая «сценарные пространства»⁽¹⁾ [19, р. 17]. Куполу барокко автор отводит роль переключающегося спецэффекта, предлагающего предчувствие, которое попутно существует под контролем [19, р. 40–41]. Пространства периода барокко были отмечены различными оптическими эффектами, но больше всего одним — «то, что казалось твердым, растворялось в воздухе», — рассматриваемым К. Марксом, позже используемым у М. Бермана в работе «Все твердое растворяется в воздухе», а затем и у Н. Клейна, где он подчеркивает постоянную связь с властью: «смесь нежной иллюзии и грубой силы, спецэффекты часто театрально изображают политическую катастрофу: кораблекрушения, войны, насилие, грабежи» [19, р. 14]. Клейн рассматривает иллюзию, обслуживающую политическую власть, и рассуждает о продуманной дезориентации, введении в заблуждение, позволяющих Зрителю примерить на себя роль протагониста, но раскрывает тему того, что реальная власть в мире фальсификаций принадлежит тем, кто контролирует Иллюзию — будет ли он представителем власти, дизайнером, разработчиком тематических зон или руководителем киностудии [19].

Пространство как отражение психологического состояния рассматривает архитектурный критик Э. Видлер (A. Vidler, 2002), называя его «искаженным» [25]. Нельзя не согласиться с мнением критика, что фобии и тревога стали трактоваться как психическое состояние современной жизни, став частью средств массовой информации и искусства. Одной из форм «искаженного» пространства, которую рассматривает Э. Видлер, является психологическое пространство, полное тревожных форм пространственной деформации. Влияние на

(1) Сценарное пространство, в оригинале — «scripted space», — термин-фраза, созданная Н. Клейном. Термин означает иллюзорные просторы среды, запрограммированной так, чтобы заставить поверить, что вы находитесь в центре проецируемого повествования.

массовое сознание через воображение перешло в своего рода культурную модель. Этот феномен повторяется на протяжении многих веков, от общества к обществу, а как отмечает социолог К. Гирц, говоря о чрезвычайном множестве культурных моделей, «некоторые типы моделей и некоторые виды взаимоотношений между ними повторяются по той простой причине, что потребности, которым они служат, являются общечеловеческими» [3, с. 416–417].

Тема потребности человека в переживании эмоций исследуется в разных научных областях и направлениях. Социологи анализируют эмоции как стимулы, влияющие на поведение и состояние общества. Португальско-американский нейрофизиолог А. Дамасио с соавторами (A. Damasio, D. Tranel, H. Damasio, 1991) сформулировал гипотезу соматического маркера [16, р. 217–229], которая предполагает, что эмоциональные процессы направляют поведение, особенно принятие решений. Согласно гипотезе, соматические маркеры вызывают ожидание эмоциональных последствий принятого решения. Дамасио предположил, что эмоции, с которыми имеет дело лимбическая система, очень примитивны: например, страх коренится в инстинкте выживания и избегания неприятных чувств. «Сома» — от греческого *σῶμα* (*sóma*) — тело. Функция маркера предупредить индивида и помочь сделать выбор. Анализ выбора в зависимости от соматических маркеров определяет модель социального поведения в самом широком смысле. Насколько мы можем управлять этим процессом, зависит, возможно, от критического мышления и воли. Но следуя теории Дамасио, свободных от эмоций решений не существует. В свою очередь, считается, что слово и визуальный образ наиболее сильно воздействуют на эмоции человека. Теоретики обращаются к теме образа и эмоции, которые усиливаются в иммерсивном изображении, поскольку, оказавшись в них, индивид теряет чувство времени и границ. О. Грау в своей работе «Эмоции и иммерсия» [5] показывает, что границы между силой воздействия образа и степенью дистанцирования наблюдателя-зрителя не константны, а пластичны и связаны с процессами среды. Грау предлагает «тезис, согласно которому в истории иммерсивных изображений и изображений-иллюзий можно проследить некоторую связь и определенную зависимость между новыми суггестивными изобразительными техниками и теми внутренними усилиями наблюдателя, с помощью которых

он выстраивает дистанцию по отношению к изображению» [5, с. 8]. Грау рассуждает о механизме обратной связи между медиумами, создающими иллюзию, и дистанцированием зрителя [5, с. 20]. По мере эволюции и зрительского опыта человеку требуются эффекты новыми средствами, поскольку дистанцирование сужается по мере понимания, а привыкание стачивает иллюзию. Приводя как пример суггестивной техники фильм-пропаганду Л. Рифеншталь «Триумф воли», Грау отмечает, что «целью такого киноопыта было... очаровать и взволновать зрителя, а также подчинить и запугать его» [5, с. 26]. Грау рассматривает как эффект внушения: замену реальных мест на универсальные, отсутствие пространственных ограничений, а также множественные повторения, «орнамент масс», апелляции к категории возвышенного и «восторженный ужас», где в основе возвышенного лежат негативные эмоции. Все это характеризует пропаганду, включая непосредственное воздействие на нервную систему, отмеченное такими современниками фильма, как З. Кракауэр [5, с. 24]. Кино доминировало только в первой половине XX века, а далее уступило место телевидению, позже перестав быть культурной доминантой, когда его превзошли цифровые и компьютерные медиа. Посткинематографическая эпоха — своего рода новый культурно-технический режим. «Если мы попытаемся ретроспективно охватить всю предшествующую историю визуальных медиа в целом, то увидим, что увеличение суггестивной силы обнаруживает себя в качестве главной цели и основной мотивации изобретения все новых медиа, производящих иллюзии. Такой стимул работает как механизм. По мере увеличения суггестивного потенциала власть над зрителем снова и снова обновляется, создавая все новые режимы восприятия.» [5, с. 45]. Такие «эмоции сконструированного мира и изображений» [5, с. 33], согласно Грау, отражают то, как выстраивается «картинка» для чувственного мира широкой массы. Суггестия как управление обществом предполагает массовость аудитории. «Там, где есть эта плотная зрительская масса, может возникать искусство, весьма похожее по своим характеристикам на современные формы массового искусства», — рассуждают российские исследователи Е. Сальникова и К. Соколов [10, с. 588], приводя в пример гладиаторские бои. Отмечая, что поведение «попавшего в массу» может сильно отличаться от поведения в «автономном режиме» [10, с. 585]. В свою очередь,

можно говорить, что массовая культура — это плодородная почва для суггестии благодаря бесконечному воспроизведению и повторению информации при цифровом тиражировании в городском ландшафте. Размышляя о тенденциях времени в архитектуре, М. Дущев отмечает «подчинение концепции „формы“ миру иллюзий архитектора-художника, его воображению или „театру“» [8, с. 37], а также то, что «принцип театрализации, имеющий давнюю традицию, расширяет свои рамки, превращаясь в фактор театрально-кинематографической интеграции и архитектурного шоу» [8, с. 37]. В контексте статьи имеет смысл добавить, что в сегодняшнюю актуальную архитектуру все больше становятся интегрированы элементы управления и контроля, воплощающие следующий этап.

Как мы видим из обзора литературы, медийная среда является полем социально-экономических процессов, глобализации и повсеместного микронаблюдения. Многие из этих явлений присущи логике капитализма и были намечены К. Марксом, как и театрализация коммерческих пространств, но мы переживаем их с новой степенью интенсивности, в новой форме. Известно, что новые цифровые технологии сделали производство спецэффектов шире, чем когда-либо прежде, они стали проявляться в самых разных устройствах, системах и конструкциях, зачастую используя как главный инструмент электрический свет и искусственный интеллект.

Говоря о том, что компьютерные технологии ставят под постоянный контроль не только поведение, но фактически и сознание, Г. Тульчинский [11, с. 116] обращает внимание на преобразование самой человеческой природы, рассматривает процесс сближения «живого и неживого» как постгуманизм. Также отмечает, что «эмоциональное, живое — просто не нужно» [11, с. 120], так как культурные индустрии производятся эмоциями и переживаниями. Согласно Тульчинскому, машинный механизм лишен эмоций и такого рода эстетизация бесчеловечна и неестественна. Однако в данной статье хотелось бы обратиться к вопросу, что «машиноподобное общество» формируется не цифровой технологией как таковой, а конечной целью своего применения. Машина, действующая на нейроны, — провоцирует и развивает эмоцию, взаимодействует с человеком. Нельзя не согласиться с художником и теоретиком Д. Булатовым, что обращение современных художников к науке и новейшим технологиям — робототехнике

и биомедицине — заставляет по-новому формулировать понятие искусства. [1, с. 8]. Но всегда ли Человек может быть отодвинут на второй план в новых пространствах с нечеловеческими субъектами? Ведь искусство, по словам того же Булатова, «в своих высказываниях может обратить внимание на множество неочевидностей и сформировать иной подход» [1, с. 21].

Цели и задачи

Целью статьи является исследовать взаимосвязь между системами слежения, суггестивным потенциалом и эмоциональным управлением созданных пространств (отчасти уводя в корни «Паноптикума» И. Бентама⁽²⁾). Таким образом обнаружить роль и возможности рекурсивных приемов. Для решения вопроса о конечной цели необходимо рассмотреть на примерах спецэффектов: эмоциональную суггестию, формирующую позицию Зрителя; элементы, интегрированные в образ цивилизованности и производящие скрытый характер пространства управления; формирование предсказуемости действий; особенности успешно усваиваемой информации и образов второго и третьего десятилетия XXI века.

За основу берутся спецэффекты контролируемой иллюзии, динамическое состояние которой порождает не просто новые формы, но и накапливает потенциал техник внушения. Предметом исследования служит рекурсия как сегмент искусственно созданной реальности.

Можно предположить: рекурсия, заключающаяся в заимствовании каждого нового продукта спецэффектом от предыдущего, создающая матрешечные конструкции, вобравшие в себя все методы прошлого, — становится инструментом и открывает возможности новой области использования в культуре.

Искусственный интеллект и электрический свет в производстве изображений, зрелищ, архитектурных инсталляций является средством, непосредственно создающим иллюзионизм пространства в нашу эпоху, в том числе, что немаловажно, через нейровоздействие.

(2) Паноптикумом называется проект идеальной тюрьмы английского философа-моралиста и правоведа Иеремии Бентама (1748–1832), в которой один стражник может наблюдать за содержанием под надзором любых категорий граждан в учреждениях любого типа.

Проследив исторические факты, можно отметить, что подъемы в новшествах массового одурачивания были связаны с историческими и политическими переломами, научным или техническим прогрессом, масштабными катастрофами. Функция иллюзионизма рассматривается как коммуникативная — передача и тиражирование ценностей для социума через манипуляцию. Приемы иллюзионизма — как воздействия на эмоцию, подсознание, внушение, достигаемое эффектом повторения в области пространства и зрелища. Целевая аудитория — социум, субъекты, принимающие на себя воздействие и становящиеся объектами. В качестве примеров рассматриваются: имитации мира — закрытое пространство мира купол, «чудесное» сияние и источник света, рекурсия пространства как взаимодействие и процесс, которые несут сильный суггестивный потенциал через эмоциональный фактор.

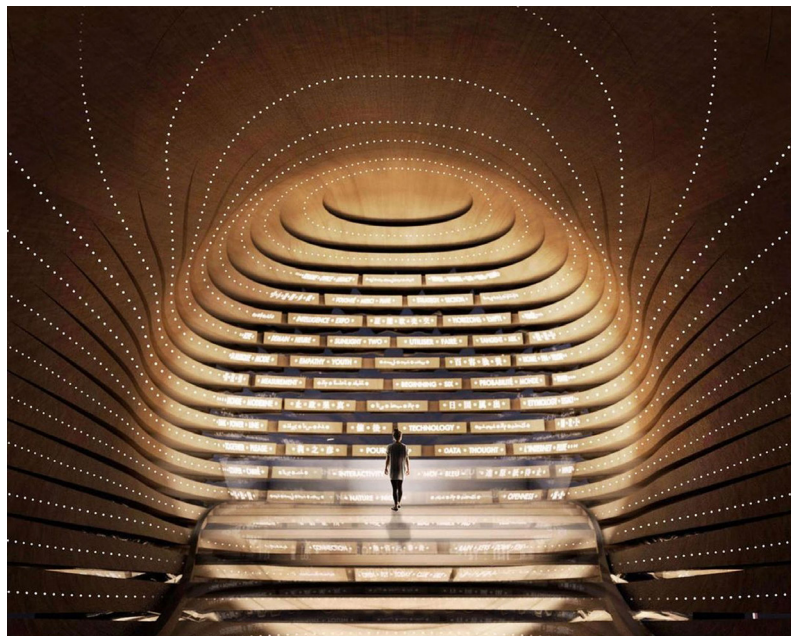
Завороженность мерцанием света

Дезориентация фиктивными образами, меняющимися медиумами, посредниками информации — одна из основных идей барокко. Метафорическое понятие *Teatrum Mundi* и Аллегии Пещеры Платона⁽³⁾ было популярно в период барокко и любимо яркой фигурой XVII века, иезуитом Афанасием Кирхером. Известно, что Пещера Платона как образ выстроена на свете и тени, принимаемых за реальность. Кирхер, в свою очередь, утверждал, что нет ничего, кроме света и тени в труде «Великое искусство света и тени»⁽⁴⁾. Опыты Кирхера, связанные с принципом *laterna magika*, обладая психогенным эффектом, демонстрацией картины Вселенной с дымом и образами ада, перекликаются с эффектом компьютерных игр и фильмов ужасов. Зритель как кролик перед удавом замирает перед созданным светом изображением. В этом состоянии замороженности лучом света, как загипнотизированный, поддается внушению подаваемой информации — отталкивающих

и одновременно покоряющих образов. Позицию Зрителя как жертвы внушения формирует его эмоциональное состояние, на котором он сосредоточен. Идеи из «Великого искусства света и тени», готических драм 1620 года и оптических опытов XX века переходят в другую ипостась — в проекторы и светодиоды, в электронное барокко⁽⁵⁾ — еще более настойчивый манифест иллюзии, за счет своей способности к репрезентации и рекурсии. Сегодня это голографические изображения, или *Visible Light Communication*⁽⁶⁾. Технологии приручения — и кнутом, и пряником — буквально состоят из света и его отсутствия. Наряду с аллегориями ада в XVII веке создаются и аллегии рая с солярным объектом, который как явление необратимо воздействует, преображает, трансформирует, перерождает. Эмоционально-воздействующим световым эффектом является эффект сияния, аллегория эфирного света. Такой пример продуманного эффекта усиления сияния света создан в «Экстазе святой Терезы» в капелле Ф. Корнaro, в часовне Дж.Л. Бернини XVII века, где дематериализация позолоченных стержней скульптуры-иконы происходит за счет интегрирования скульптурных лучей с естественным лучом солнечного света. Солнце — основной символ созидательной божественной энергии, а позже — аллюзия на «свет» технологического прогресса. Эти две ипостаси соединяются, к примеру, в научно-фантастическом фильме «Близкие контакты 3-й степени» С. Спилберга (1977). Фрагмент прибытия космического корабля пришельцев — момент изумления, контакт героев с перелетным модулем. Зрителя поглощает сам момент лучезарности объекта, создающий тот же эффект, что и в эпоху барокко — очевидец получает сообщение, чудесный свет из космоса, свыше, который также является символом эволюции, приходом более развитой цивилизации. Эффект провоцирует момент изумления и замороженности — ощущение чуда, экзальтации, сверхъестественного явления, вмешательства высшей силы.

(3) Аллегии Пещеры Платона — аллегория Платона в книге «Государство», где об истинном мире люди судят по теням, отбрасываемым светом от огня на стену пещеры. В этой теории мира очевидно метафорическое понятие *Theatrum Mundi* (Большой театр Мир), являющееся также популярной идеей в период барокко.
 (4) *Ars Magna Lucis et Umbrae* — работа 1646 года иезуитского ученого А. Кирхера, первое опубликованное в Европе описание освещения и проецирования образов.

(5) Электронное барокко (*Electronic Baroque*) — одна из фирменных фраз-терминов ученого урбаниста и новеллиста Н. Кляйна, используемая в *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects* [19, p. 299–352], а также статьях, например, об архитектурных опусах Джонатана А. Джерде (Фримонт-стрит в Лас-Вегасе).
 (6) *Visible Light Communication* — связь по видимому свету: технология, которая позволяет источнику света, в дополнение к освещению, передавать информацию, используя тот же самый световой сигнал.



Ил. 1. Павильон Великобритании на Экспо-2020. Дизайнер Эс Дэвлин. Дубай.
Источник: <https://esdevlin.com/work/uk-pavillion>

В наши дни примером эффекта изумления можно назвать «Поэтический павильон» британского театрального дизайнера Э. Девлин на ЭКСПО-2020 в Дубае. В данном случае свет — инструмент не только лучезарной эстетики, но и идеи объединения через интерактивность, когда поэзия из светящихся слов компонуется в цифровом формате. Павильон объединяет модель машинного обучения GPT-2⁽⁷⁾ — эксклюзивная языковая модель, включающая множество языков. Гигантский деревянный инструмент-скульптура с фасадом в двадцать метров, на элементах которого создаются тексты на разных языках при непосредственном участии зрителя, — перформативная структура с задействованием искусственного интеллекта для написания поэм (алгоритм

(7) GPT-2, или Генеративный предварительно обученный преобразователь-2 — искусственный интеллект, переводящий текст, генерирующий вывод текста на уровне, который иногда неотличим от человеческого. Создан OpenAI в 2019 году.

генерации стихов с возможностью сплести слова в осмысленные строки). Текстами смешиваются идеи и языки со всего мира, компилируясь в цифровой формат. Сама форма инсталляции-павильона напоминает рупор, из которого направлены вверх лучи — светящиеся сообщения в космос, в небесное пространство. Мультилингвистическая инсталляция по замыслу дизайнера несет идею объединения мира. Это и социокультурное пространство мероприятия, и сенсорная светящаяся инсталляция-машинерия. Помимо того что зритель — соучастник действия, происходит сенсорная уловка. Известно, что сам эффект воздействия мерцающего пульсирующего света вызывает биологические реакции и биохимические процессы. Через сетчатку глаза, гипоталамус, эпифиз яркий белый свет оказывает влияние на циркадные ритмы, активность мелатониновых рецепторов; изменяет психические и моторные функции. Зритель смотрит на новые стихотворения, находящиеся буквально в архитектурном блеске, генерируемые им каждую минуту. Еще в 1970 году французский художник и режиссер Ж. Полиери представил «театр тотального движения» на ЭКСПО в Осаке. Можно сказать, что павильон Девлин в некоторой степени является модернизацией кинетических идей Полиери, ставящих под вопрос общепринятые основы жанра и места исполнения художественных актов, использования актуальных электронных и световых технологий. Происходит момент изумления, вызывающий чувство чуда, — скрупулезно спланированный художником шок-эффект живой перформативной скульптуры. С помощью некоего образа культурного кода этот объект превращается сам по себе в носителя информации. Транслируется определенный смысл — объединения, причастности культурным ценностям, этическим идеалам.

Жизненные процессы живого существа поддерживаются незаменимым фактором — светом. Термин «фототропия», заимствованный из химических технологий, способность вещества к обратимому изменению окраски под действием видимого света или ультрафиолетового излучения, использует художник и исследователь Н. Кулхарни (N. Kulkarni, 2020) [20, p. 140], анализируя фототропизм как продуманное направление действий людей, по аналогии с ориентацией растений под действием света. Подсознательно люди тянутся к источнику света, который вызывает притяжение всего живого. В эру массового производства света, когда с его помощью подается информация,

а структурированное зрелище ориентировано на свет, его влияние не может не измениться. Мерцание света влияет на сенсорiku в разы сильнее, и поэтому активно используется в городском ландшафте.

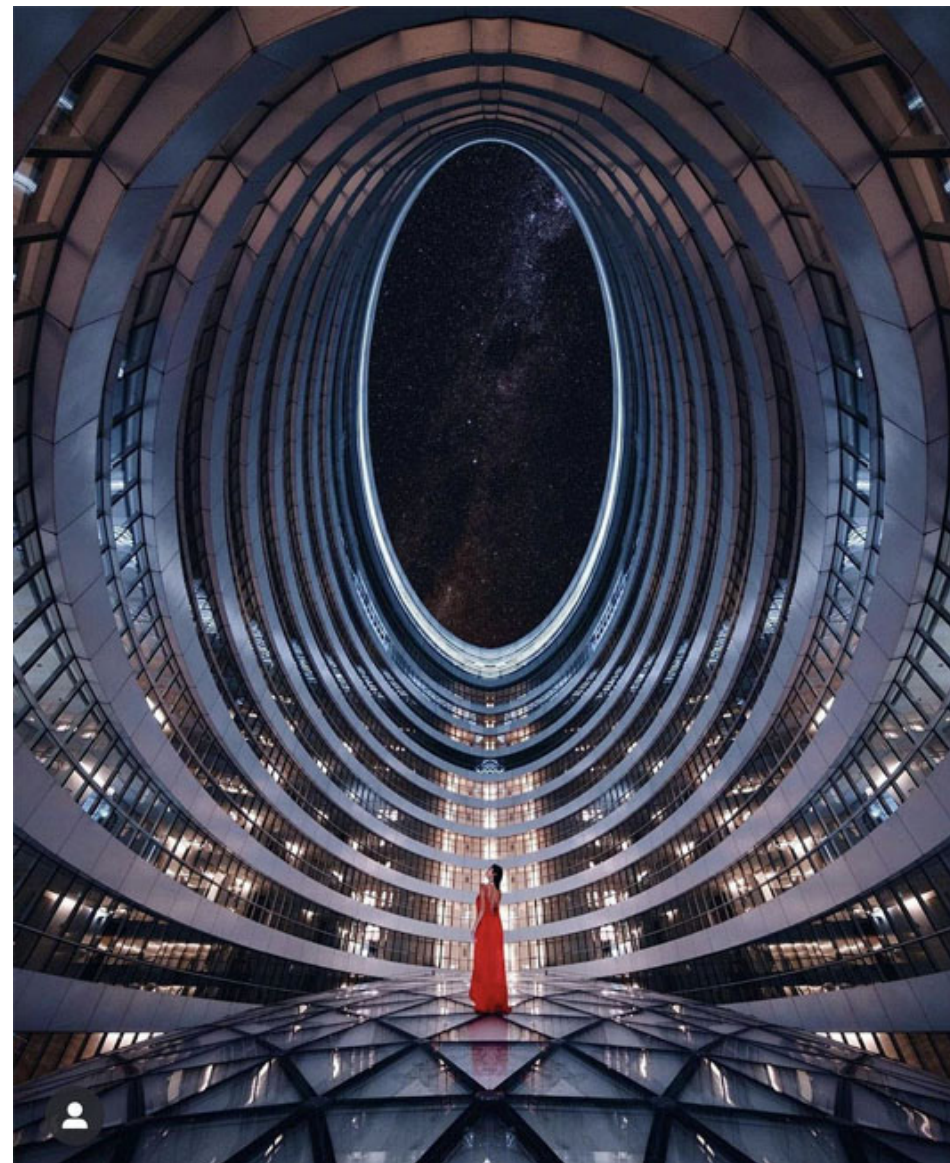
Под управлением «Всевидящего ока»

Образ гало или ауры, ореола, образ оптических явлений, например вторичного свечения вокруг источника света, считывается в постройках прогрессивного направления архитектуры параметризма⁽⁸⁾. Здание торгово-развлекательного комплекса Galaxy Soho в Пекине, построенное З. Хадид в 2012 году, состоит из четырех куполообразных строений. В некоторых ракурсах посетитель внутри пространства смотрится как пришелец в светящихся нимбах. Купол как архитектурный элемент отсылает к идеям неоплатонизма о космических иерархиях и мировой душе, наивысшему уровню реальности, Единому. Купол — пространство безопасности, покидания земли, исчезновения, парообразования, решающее для эффекта погружения в эпоху барокко. Изначально купол в барокко использовался для эффекта репрезентации небес, обозначающего иерархическое строение бытия. Фикция неба — репрезентация пространства катарсиса, рая. Роспись плафона Камеры дельи Спози Палаццо Дукале в Мантуе А. Мантеньи (1465–1474) — свод несуществующего купола — прообраз барочного иллюзионизма. Свет из окулюса в центре купола — словно глаз, являющийся органом зрения, тесно связанный со светом, познанием и открытием истины. Всевидящее око формирует идею пространства, где действия обитателя направлены и, соответственно, предсказуемы, где можно с легкостью наблюдать за всеми одновременно.

Аналог описания такого же свойства можно найти в сочинении о пространстве совершенно другой функции — идеальной тюрьме И. Бентама (1787): обитатели знают, что за ними наблюдают, но не знают откуда. Таким образом, они становятся абсолютно управляемы. Всевидящее око проявляется в разных примерах: сквозь окулюс

(8) Параметризм, параметрическая архитектура — направление в современной архитектуре, основанное на использовании параметрических моделей, появившихся в результате новых технологий в архитектурном проектировании. Ведущее параметрическое бюро — Zaha Hadid Architects.

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве



Илл. 2. Здание Galaxy Soho. Архитектор Заха Хадид. Пекин, 2012. Источник: @zahahadidarchitects в Instagram

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве



Ил. 3. Информационный центр-павильон «Купол» в парке «Зарядье», Архитектурное бюро SPEECH, 2019. Москва. Источник: фото А. Ефремовой © 2020

купола храма, на гравюрах Кирхера, в лучезарной дельте, символе Великого Архитектора Вселенной, перспективном глазке пип-боксов С. ван Хогстратена, красном глазу искусственного разума в кинофильме «Космическая Одиссея» С. Кубрика, который обманывает человека и уничтожает. Статус надзирателя условного «паноптикума» постепенно переходит в ипостась искусственного интеллекта. Сегодня информационная архитектура и дизайн в режиме реального времени устанавливает тесные отношения со зрителем-участником. QR-коды соединяют цифровой мир с реальным, уничтожая дистанцию, но и сводя к минимуму физическое общение между людьми. Такой пример купола — здание информационного центра «Купол» в московском парке «Зарядье», свод которого выложен матричными кодами, создавая эффект декоративной мозаики. Происходит слияние в единый процесс оцифровки городской среды и иллюзии протагонизма у посетителя, оказавшегося в ограниченном пространстве, процессе виртуальной бесконечности, нового эффекта *mise en abyme* (принцип матрешки). Свод в роли электронного гида, заполненного квадратными окошками-паттернами псевдомиров, открывает следующие пространства, обеспечиваемые сведениями о других пространствах из баз данных. Это элемент городского пространства, который также производит скрытое изображение пространства управления. Посетитель так или иначе воспользуется предложенным гидом, вне зависимости от интереса, но руководимый на уровне биологического и социального фактора и инстинктивно.

Восприятие через движение

Из современных российских примеров принцип матрешки как переход одного пространства в другое применяется непосредственно в архитектурной форме, например, в здании Matrex Б. Бернаскони в Сколково (2012–2015). Движение посетителей таких пространств создает мизансцену и коммуникативное взаимодействие. Особенность взаимодействия организма и среды можно рассмотреть, обратившись к относительно новой теории — воплощенного познания. Как известно, между чувственно-моторным опытом и эмоциями имеется сложная взаимосвязь. Существует направление социальной психологии, охватывающее проблему процесса восприятия и принятия



Ил. 4. Макет здания Matrex в Инновационном центре «Сколково», Москва, 2016.
© BERNASKONI. Источник: <http://bernaskoni.com/biennale>

решений. Одним из ключевых положений теории воплощенного познания⁽⁹⁾ является то, что окружающая среда — часть когнитивной системы. О телесно-ориентированном подходе рассуждает российский современный культуролог А. Деникин: анализируя позицию А. Бергсона о зрении, взаимосвязанном с гаптическими и кинестетическими ощущениями телесного действия, он приходит к выводу, что «никакая репрезентация образа не в состоянии зафиксировать все возможные его качества. Восприятие образа зависит от „действия тела“, воспринимающего субъекта» [6, с. 120]. Если ранее доминировала оптикоцентричность, визуальное восприятие, то теперь оно дополняется двигательным поведением. Если оптический взгляд содержит в себе идею пристального разглядывания, то гаптический

(9) Воплощенное познание (англ. Embodied cognition) — теория, подразумевающая, что разум нужно рассматривать в его взаимосвязях с физическим телом, которое в свою очередь взаимодействует с окружающей средой.

взгляд, напротив, отличает подвижность. Пространство, наполненное образами, усиливает эмоциональный процесс, провоцирующий действие и движение. Возвращаясь к спецэффектам барокко, можно вспомнить изумительные виды иллюзорной перспективы росписи А. Поццо в церкви святого Игнасио в Риме (1685–1699). Движение посетителя по проходу создает изменяющуюся с каждым шагом иллюзию.

Соединение факта и фикции, панорамная форма погружения — прародитель стереокинематографа. С XXI века такой эффект воплотился в VR-панорамах с многоточечной перспективой, когда власть цифровых эффектов продвинулась в архитектуру и медиа. Воплощение электронного барокко — видеопроекция Viva Vision на купол-туннель пешеходной аллеи торгового центра Фримонт-стрит Д. Жерде в Лас Вегасе (1995). Это репрезентация пространства в реальном пространстве, где сценарий движения и выбор поля зрения уже определен. Это продуманное дезориентирование, где кульминационной точкой является управление маршрутом и удержание в плену пространства-события. Движение бесконечных миров в одном статичном пространстве и движение участника этого спланированного светового информационного действия. Пространство в пространстве, когда одна функция вызывает другую. Бесконечность фиктивного в ограниченном материальном пространстве. Х.Л. Борхес видит художественный эффект матрешечной конструкции в следующем: «если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышлены»⁽¹⁰⁾. Постоянное обновление и игра масштабов, где отдельная роль отводится поиску недостающих элементов, эффекту Зейгарник, моменту изумления. Незавершенное действие в качестве мотиватора и приманки, где посетитель невольно додумывает. Эффект Зейгарник — психологический эффект, заключающийся в том, что человек лучше запоминает прерванные действия, чем завершённые. Сценарий погружает путника в эмоциональное путешествие электронного барокко, где один эффект ведет посетителя к другому.

(10) Упомянуто в эссе аргентинского прозаика «Скрытая магия в „Дон Кихоте“ Сервантеса» (1949).

Возвращаясь к такому эффекту барокко, как вовлечение зрителя, можно сослаться на историков Г.В. Жидкова и Б.Р. Виппера, которых упоминает А. Марков, рассуждая о том, что «барокко оказывается не столько стилем, сколько режимом повышенной вовлеченности людей», затем делая вывод, что барокко «скорее подчинение любой разнородности целям социального ангажирования» [9, с. 115–124]. Прообразом такого подчинения служат коммерческие пространства, срежиссированные архитектором. Сегодняшние «места силы», торговые центры — пространства мнимой свободы выбора. Фраза «Иллюзия обслуживает политическую власть» появляется и в «Капитале» К. Маркса [22], потом во «Все твердое растворяется в воздухе: опыт модерности» у М. Бермана и далее у критика Н. Кляйна [19]. Маркс показывает товарный фетишизм как иллюзию и мистификацию, в которой скрыты отношения господства и подчинения. Фантазия наиболее выражена в фантасмагоризации⁽¹¹⁾ коммерческих пространств за счет создания зрелищности и дезориентации. О. Грау обозначает фантасмагорию XIX века как «ансамбль идей, определяемых ее основанным на иллюзии существом» [4, с. 106]. Зрелище становится продуктом первой необходимости, через погружение покупатель забывает рациональный мотив для покупок, эмоциональная реакция вызывает дезориентацию во времени. Ж. Деррида добавляет идею Маркса о танцующем столе: «Марксу приходится прибегнуть к театральному языку и описывать появление товара, словно театральный выход (*Auftritt*)» [7, с. 213–214]. Происходит ложное восприятие пространства, иллюзии возможности покинуть его в любой момент, воли и роли субъекта, своего рода эксперимент биовласти⁽¹²⁾ начинает движение через городские пространства. Современные коммерческие пространства наполнены автоматизацией и электричеством,

(11) Фантасмагоризация — от термина «фантасмагория», впервые был использован в 1802 году как название, придуманное для выставки оптических иллюзий, созданных главным образом с помощью волшебного фонаря. В «Капитале» К. Маркс использует это слово, чтобы описать товарный фетишизм. Маркс утверждает, что форма товара расходится с самим товаром вследствие сокрытия того факта, что товар есть продукт человеческого труда: «это не что иное, как общественное отношение между самими людьми, которое принимает здесь для них фантасмагорическую форму отношения между вещами».

(12) Биовласть — термин М. Фуко, определяющий тип власти, которая осуществляется над жизнью тел и населения.

зеркалами и яркими изображениями на мониторах, отражающими и повторяющими одни и те же действия. Н. Кулхарни (N. Kulkarni, 2020) определяет позицию индивидуума, попадающего в ловушку между светом и зрелищем, как «тело „в опасности“, отображая его как форму собственности, которую необходимо защищать» [20, р. 29].

Воздействуя на биологически активные точки зрителя мерцанием, световыми сигналами, интенсивностью светового воздействия и монотонностью, эффекты ложного восприятия пространства проявляются как эволюционирующее явление, взаимосвязанное с эмоциями, чувственно-моторным опытом, — при задействовании искусственного интеллекта, новых технологий и виртуального безграничного пространства. При этом эффекты, переходя в накопленную визуальную коллективную память, теряют способность воздействовать на воображение посетителя. С каждым разом требуются новые формы и методы эмоционального убедительного воздействия, поиск нового технологического чуда, контролирующего иллюзионистическую среду меняющегося восприятия человека XXI века. Продуманные тенденции цифровых медиа и спецэффектов в пространстве влияют на нашу повседневную практику, меняя ее.

Заключение

По тенденциям XXI века мы видим, что изобразительные методы становятся все менее актуальны в создании эффектов пространств, они замещаются искусственным интеллектом, программным обеспечением, робототехникой, создающими образы и транслирующими сообщения. Дизайн и искусство заимствуют инновационные медиатехнологии, обращаются к идее коммуникационных пространств для построения отношений между людьми. В то же время подобные технологии активно используются для контроля общества и массовой суггестии в свете глобального медиаиллюзионизма и тотальной цифровизации. Отличие заключается в диаметрально противоположных целях при одной технологии и по отношению к одному приемнику — Человеку.

Очевидно, что рост публичных зрелищных пространств связан с потребностью власти в идеологических механизмах, которые формируют и контролируют жизнь общества. Образ Паноптикума Бенгтама

становится все более узнаваем в создании архитектурных, публичных городских пространств. Рекурсия, проявляясь через виртуальные и фиктивные пространства, позволяет умножать воздействие и степень усвоения информации: словно пространственная мантра, переходит к функции стремительного тиражирования системы культурных ценностей, усвоения широкой массы понятий через образы, что может определять в дальнейшем и модель социального поведения в самом широком смысле.

Активно используемое современное световое оснащение в дизайне коммуникационных пространств приобретает усиленный характер воздействия на жизнедеятельность человека. За счет мультимедийного повтора информации мерцанием света, на котором сосредоточен зритель, происходит умножение внушения. Запечатленный чувственно-моторный опыт реципиента в коммуникационных пространствах также содействует суггестии.

Эмоциональное воздействие через внешние стимулы в пространстве побуждают индивидуума к действиям. Но эмоцию сегодня порождает не изображение, а машина, технология и ее воздействие. Соответственно, логично предположить, что культурные индустрии могут быть порождены при помощи машин и компьютерных алгоритмов, как и уничтожены без их вмешательства. Технология, машина способна содействовать человеческому взаимодействию и социальной близости.

Наука интегрируется в визуальные практики, а актуальные проекты сегодня создаются на стыке разных дисциплин, где заимствуются инновационные элементы инклюзивных практик, компьютерных алгоритмов, цифровых приложений. Можно говорить, что возможности технологий как мощного инструмента управления и идеологического внушения, проявляющие себя на уровне духовно-стратегического оружия, бросают вызов художнику и архитектору. В этом вызове наибольшие ожидания связаны с разными подходами к взаимодействию технологий и людей, где контролируемый иллюзионизм будет вести либо к формированию условного «паноптикума», либо к содействию развитию коммуникационного и эмоционального потенциала.

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве

Список литературы:

- 1 Булатов Д.Х. Искусство как предполагаемое возможное // Технологос. 2019. № 4. С. 8–22. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2019.4.01>.
- 2 Гершович У. Воплощенный образ: от реализма к иллюзионизму (анализ фильма Дэвида Линча «Малхолланд Драйв») // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 1. С. 98–103.
- 3 Гириц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия» РОССПЭН, 2004. 560 с.
- 4 Грау О. Фантазмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиа искусстве // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6). С. 101–110.
- 5 Грау О. Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / Пер. с нем. А.М. Гайсина. СПб.: Эйдос, 2013. 56 с.
- 6 Деникин А.А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Проблемы культурологии. 2017. № 2. С. 115–131. <https://doi.org/10.17805/zpu.2017.2.9>.
- 7 Деррида Ж. Призраки Маркса / Пер. с фр. Бориса Скуратова. М.: Logos-altera; Левая карта, 2006. 256 с.
- 8 Дуцев М.В. Пластическая целостность в современной архитектуре // Художественная культура. 2018. № 4. С. 32–81.
- 9 Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>.
- 10 Сальникова Е.В., Соколов К.Б. Массовое искусство – это... искусство. К вопросу о терминах и подходах // Художественная культура. 2019. № 4. С. 580–597.
- 11 Тульчинский Г.Л. Человек-машина и машина-человек в искусстве: встреча в цифре // Художественная культура. 2021. № 3 (38). С. 112–127. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-112-127>.
- 12 Харрис С. Свобода воли, которой не существует / Пер. с англ. А. Соколинской. М.: Альпина Паблишер, 2015. 112 с.
- 13 Beverungen A., Sprenger F. Computing the City: Editorial // The Fibreculture Journal. 2017. № 29. P. 1–9. <https://doi.org/10.15307/fcj.29.212.2017>.
- 14 Böhme G. Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces / Ed. and transl. by T. Engels-Schwarzpaul. London: Bloomsbury Publishing, 2017. 216 p.
- 15 Clarke C. Medieval Cityscapes Today. Leeds: ARC Humanities Press, 2019. 120 p.
- 16 Damasio A., Tranel D., Damasio H. Somatic Markers and the Guidance of Behavior: Theory and Preliminary Testing // Frontal Lobe Function and Dysfunction / Ed. by H.S. Levin, H.M. Eisenberg, A.L. Benton. New York: Oxford University Press, 1991. P. 217–229.
- 17 Grau O. Virtual Art. From Illusion to Immersion. The MIT Press, 2003. 416 p.
- 18 Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso, 1991. 461 p.
- 19 Klein N.M. The Vatican to Vegas: A History of Special Effects. New York: The New Press, 2004. 320 p.
- 20 Kulkarni N. Night Moves: A Mise-en-scène of a Luminous Economy: PhD Thesis. Royal College of Art, 2020. 192 p.
- 21 Kulkarni N., Joseph-Lester J. Disorientation and Spectacle in Retail Architecture. London: Artwords Press, 2004. 46 p.

- 22 Marks K. Capital: A Critique of Political Economy. The Fetishism of the Commodity and Its Secret / Transl. by Ben Fowkes. Vol. 1. London; Harmondsworth: Penguin Books in association with New Left Review, 1976. 1140 p.
- 23 Mediated Identities in the Futures of Place: Emerging Practices and Spatial Cultures / Ed. by L.P. Rajendran, N.D. Odeleye. Springer, 2020. 310 p.
- 24 Smilansky S. Free Will and Illusion. Oxford University Press, 2000. 344 p.
- 25 Vidler A. Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. Cambridge: The MIT Press, 2002. 316 p.

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве

References:

- 1 Bulatov D. Kh. Iskusstvo kak predpolagaemoe vozmozhnoe [Art as the Conjectured Possible]. *Technologos*, 2019. no. 4, pp. 8–22. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2019.4.01>. (In Russian)
- 2 Gershovich U. Voploshchennyi obraz: ot realizma k illyuzionizmu (analiz fil'ma Devida Lincha "Malholland Draiv") [The Embodied Image: From Realism to Illusionism (Analysis of David Lynch's Film "Mulholland Drive")]. *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury*, 2021. no. 1, pp. 98–103. (In Russian)
- 3 Girts K. *Interpretatsiya kul'tur* [Interpretation of Cultures], transl. from English. Moscow, "Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya" ROSSPEN Publ., 2004. 560 p. (In Russian)
- 4 Grau O. Fantasmagoricheskoe vizual'noe koldovstvo XVIII stoletiya i ego zhizn' v media iskusstve [Phantasmagoric Visual Magic of the 18th Century and Its Afterlife in Media Art]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2012, no. 1 (6), pp. 101–110. (In Russian)
- 5 Grau O. *Emotsii i immersiya: klyucheveye elementy vizua'nyh issledovaniy* [Emotion and Immersion: Key Elements of Visual Research], transl. A.M. Gaisin. St. Petersburg, Ejdos Publ., 2013. 56 p. (In Russian)
- 6 Denikin A.A. Telesno-orientirovannyi podhod pri analize proizvedenii ekrannogo iskusstva [Body-oriented Approach in Analysis of the Screen art]. *Problemy kul'turologii*, 2017. no. 2, pp. 115–131. <https://doi.org/10.17805/zpu.2017.2.9>. (In Russian)
- 7 Derrida J. *Prizraki Marksa* [Specters of Marx]. Moscow, Logos-altera, Levaya Karta Publ., 2006. 256 p. (In Russian)
- 8 Dutsev M.V. Plasticheskaya tselostnost' v sovremennoi arkhitekture [Plastic Integrity in Modern Architecture]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 32–81. (In Russian)
- 9 Markov A.V. Ot idealizma k neomarksizmu. Chast' 2. Boris Vipiper [From Idealism to New Marxism. Part 2. Boris Vipiper]. *Art&kul't*, 2021, no. 3 (43), pp. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>. (In Russian)
- 10 Salnikova E.V., Sokolov K.B. Massovoe iskusstvo – eto... iskusstvo. K voprosu o terminakh i podhodakh [Popular Art Is... the Art. On the Issue of Terms and Approaches]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 580–597. (In Russian)
- 11 Tulchinskii G.L. Chelovek-mashina i mashina-chelovek v iskusstve: vstrecha v tsifre [Man-Machine and Machine-Man in Art: Meeting in Digital]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3 (38), pp. 112–127. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-112-127>. (In Russian)
- 12 Harris S. *Svoboda voli, kotoroj ne sushchestvuet* [Free Will Does Not Exist], transl. from English A. Sokolinskaya. Moscow, Al'pina Publisher, 2015. 112 p. (In Russian)
- 13 Beverungen A., Sprenger F. Computing the City: Editorial. *The Fibreculture Journal*, 2017, no. 29, pp. 1–9. <https://doi.org/10.15307/fcj.29.212.2017>.
- 14 Böhme G. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, ed. and transl. T. Engels-Schwarzpaul. London, Bloomsbury Publishing, 2017. 216 p.
- 15 Clarke C. *Medieval Cityscapes Today*. Leeds, ARC Humanities Press, 2019. 120 p.
- 16 Damasio A., Tranel D., Damasio H. Somatic Markers and the Guidance of Behavior: Theory and Preliminary Testing. *Frontal Lobe Function and Dysfunction*, eds. H.S. Levin, H.M. Eisenberg, A.L. Benton. New York, Oxford University Press, 1991, pp. 217–229.
- 17 Grau O. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. The MIT Press, 2003. 416 p.
- 18 Jameson F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Verso, 1991. 461 p.
- 19 Klein N. *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects*. New York, New Press, 2004. 320 p.

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение в посткинематографическом пространстве

- 20 Kulkarni N. *Night Moves: A Mise-en-scène of a Luminous Economy*, PhD Thesis. Royal College of Art, 2020. 192 p.
- 21 Kulkarni N., Joseph-Lester J. *Disorientation and Spectacle in Retail Architecture*. London, Artwords Press, 2004. 46 p.
- 22 Marks K. *Capital: A Critique of Political Economy. The Fetishism of the Commodity and Its Secret*, transl. Ben Fowkes. Vol. 1. London, Harmondsworth, Penguin Books in association with New Left Review, 1976. 1140 p.
- 23 *Mediated Identities in the Futures of Place: Emerging Practices and Spatial Cultures*, ed. L.P. Rajendran, N.D. Odeleye. Springer, 2020. 310 p.
- 24 Smilansky S. *Free Will and Illusion*. Oxford University Press, 2000. 344 p.
- 25 Vidler A. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, The MIT Press, 2002. 316 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2023

Теория искусства и культуры

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, д.12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

УДК 701
ББК 878

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-10-57

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика

Аннотация. В статье реконструируется эстетика Альфреда де Мюссе, мыслителя и художника позднего романтизма, подвергнувшего пересмотру эстетические взгляды ранних романтиков, а также их современных продолжателей и внесшего тем самым существенный вклад в саморефлексию французского романтизма. Он видел перспективы эволюции романтизма в развитии не средневековой, а национальной французской классицистической традиции с ее ясностью стиля, чистотой языка, обогащенными при этом чувствительностью и меланхоличностью, присущими романтическому настрою. В отличие от своих романтических предшественников, Мюссе отдавал предпочтение трагедии перед драмой, размышлял о правилах построения классических и современных трагедий, ратовал за возрождение принципов аристотелевской «Поэтики» и реформирование на этой основе французского театра. В центре его эстетических интересов – проблемы прекрасного, возвышенного, трагического, комического, художественного творчества, вдохновения, вкуса, соотношения искусства и жизни. В статье прослежена эволюция поэтики

Мюссе в его драматургии, прозе, поэзии. Сделан вывод о том, что ироническое дистанцирование от наследия как зачинателей романтизма, так и его актуального состояния парадоксальным образом контрастирует с литературным творчеством Мюссе, проникнутым многими из тех настроений, которые он критиковал как теоретик, отторгая некоторые условия романтической школы и внося при этом существенный вклад в обновление эстетики и поэтики романтизма. В своем творчестве он стоял особняком, шел собственным путем и зачастую – против течения, стремясь придать словесному выражению романтических настроений чистоту, прозрачность, строгость и структурность классической французской литературы. Лучшие стихотворные циклы Мюссе отличаются утонченной символикой, углубленными метафизическими раздумьями, придающими сокровенным переживаниям поэта обобщенный философский смысл.

Ключевые слова: Альфред де Мюссе, эстетика, поэтика, искусство, романтизм, классицизм, трагедия, драма, прекрасное, возвышенное, ирония, вкус, художественное творчество

Mankovskaya Nadezhda B.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic Views of Alfred de Musset and His Poetics

Abstract. The article reconstructs the aesthetics of Alfred de Musset, a thinker and artist of late romanticism, who revised the aesthetic views of the early romanticists, as well as their modern successors, and thus made a significant contribution to the self-reflection of French romanticism. He saw the prospects for the evolution of romanticism in the development not of the medieval, but of the national French classicist tradition with its clarity of style, purity of language, enriched with the sensitivity and melancholy inherent in the romantic mood. Unlike his romantic predecessors, Musset preferred tragedy over drama, reflected on the rules for constructing classical and modern tragedies, advocated the revival of the principles of the Aristotelian Poetics and the reformation of the French theatre on this basis. In the

centre of his aesthetic interests were the problems of the beautiful, the sublime, the tragic, the comic, artistic creativity, inspiration, taste, and the relationship between art and life. The article traces the evolution of Musset's poetics in his drama, prose, and poetry. It is concluded that the ironic distancing from the heritage of both the initiators of romanticism and its current state contrasts paradoxically with the literary work of Musset, imbued with many of the moods that he criticized as a theorist, rejecting some of the conventions of the romantic school and making a significant contribution to the renewal of the aesthetics and poetics of romanticism. In his work, he stood apart, went his own way, often against the current, trying to give the verbal expression of romantic moods purity, transparency, rigor and structure of classical French literature. Musset's best poetry cycles are distinguished by refined symbolism and deep metaphysical reflections that give the poet's innermost experiences a generalized philosophical meaning.

Keywords: Alfred de Musset, aesthetics, poetics, art, romanticism, classicism, tragedy, drama, the beautiful, the sublime, irony, taste, artistic creativity
Received 21.10.2022
Accepted 14.12.2022

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, главный научный сотрудник, отдел культурной политики и экономики искусства, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

УДК 316.7; 7.073; 792.073
ББК 85.330.009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-58-91

Цифровизация театра. Осмысление феномена

Аннотация. Обзор основных тенденций осмысления цифровых форм существования театра выполнен по научным публикациям последних лет в странах Европы и США. Он демонстрирует широту предметного поля и авторских подходов, разнообразие теоретических концепций и методов изучения цифровых ипостасей театральной жизни. Сегодня в социальных науках нет непреложных истин и табу, а трактовки эмпирических фактов часто носят полемический характер в зависимости от убеждений автора и его отношения к социальной справедливости и неравенству – социальному, расовому, гендерному – или другим проблемам общества. Но

несмотря на разногласия, большинство исследователей все же сходятся в том, что сегодня чрезвычайно важно осмысление тех вызовов, которые несет в последние годы бурное развитие цифровых форм театрального предложения. Здесь все обретает новое звучание: от экзистенциальных вопросов адекватности существования исполнительского искусства в цифровой среде, влияния этой среды на рыночные перспективы театра и его отношения с публикой до практических шагов по осмыслению и распространению опыта освоения цифрового пространства. Большинство ученых считает противопоставление живых и цифровых форм театра непродуктивным. А анализ фактов показывает, что цифровизация не означает ни гибели, ни спасения театра: скорее, она представляет собой возможность использования быстро развивающихся технологий и зрительских ожиданий для расширения сферы распространения театрального искусства. Вслед за публикой научное сообщество принимает этот вид театра как один из элементов культурной жизни общества и постоянно развивающихся отношений театра со зрителем.

Ключевые слова: цифровой театр, зрительская аудитория, онлайн-зрители, цифровое потребление искусства, событийное кино, домашние формы потребления искусства

Ushkarev Alexander A.

D. Sc. (in Culture Studies), Chief Researcher, Department of Cultural Policy and Economics of Art, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Digital Theater. Conceptualization the phenomenon

Abstract. An overview of the main trends in understanding the digital forms of theatre existence is made on the basis of scientific publications of recent years in Europe and the United States. It demonstrates the breadth of the subject field and author's approaches, and the diversity of theoretical concepts and methods of studying digital hypostases of theatrical life. There are no immutable truths or taboos in the social sciences today, and interpretations of empirical facts are often polemical, depending on the author's beliefs and attitude to social justice and inequality – social, racial, gender – or other problems of society. Nevertheless, despite disagreements, most researchers agree that it is extremely important today to reflect on the challenges posed in recent years by the rapid development of digital forms of theatrical

offerings. Here everything acquires a new sounding: from existential questions of the adequacy of the existence of performing art in the digital environment, the impact of this environment on the market prospects of theatre and its relationship with the audience, to practical steps to comprehend and disseminate the experience of mastering the digital space. Most scientists consider the opposition of live and digital forms of theatre to be unproductive. Analysis of the evidence shows that digitalization is neither the death nor the salvation of theatre: rather, it represents an opportunity to use rapidly evolving technology and audience expectations to expand the reach of theatre. Following the public, the academic community accepts this type of theatre as an element of the cultural life of society and the ever-evolving relationship between theatre and the audience.

Keywords: digital theatre, audience, online viewers, digital art consumption, online consumption, event cinema, home forms of art consumption

Received 19.10.2022

Accepted 24.12.2022

Индивидуальные художественные миры

Романова Елена Олеговна

Советник отделения искусствознания и художественной критики Российской академии художеств, академик РАХ, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
ResearcherID: AGI-6359-2022
art-rah@mail.ru

УДК 75: 7.036

БК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-92-155

Художник и его круг. Мастер русского зарубежья

Евгений Климов

Аннотация. Статья посвящена художнику русского зарубежья Евгению Евгеньевичу Климову (1901–1990). Убежденный реалист, живописец и график, он работал в области пейзажа и портрета. В своем творческом наследии Климов оставил множество портретов представителей русской художественной эмиграции и деятелей культуры и науки, а также пейзажей тех мест, в которых ему довелось жить в течение жизни. Эти пейзажи носят автобиографический характер, относятся к разряду исторического свидетельства, что сто лет спустя приоб-

ретают особую ценность. Значительная часть пейзажей исполнена в технике литографии, на них и сфокусировано внимание данного исследования. При этом пейзажи Е.Е. Климова рассматриваются не только с точки зрения современного ученого, но и с точки зрения современников мастера. Этот ракурс стал возможен благодаря наличию обширной переписки Климова со многими известными русскими художниками в эмиграции — А. Бенуа, З. Серебряковой, М. Добужинским, др. Деятельность Климова в разных областях искусства преследовала конкретную цель — продвижение русского искусства во всей его полноте в тех городах и странах, куда его забрасывала судьба. Он вошел в число основателей культурно-просветительского общества «Акрополь» в Латвии, а в 1932 году стал его ответственным секретарем; в 1940 году возглавлял Русский отдел в Рижском художественном музее. В разных странах мира Климов расписывал храмы и реставрировал церковные росписи, читал публичные лекции, посвященные древнерусской иконописи, впоследствии расширив лекционную тематику и включив в нее русское изобразительное искусство XVIII, XIX и XX веков вплоть до творчества русских художников — его современников. При этом со временем его деятельность просветителя стала распространяться и в другом направлении — в сторону родины, для которой он бережно сохранял произведения не только свои и художников своего круга, но и переписку с известными русскими деятелями культуры и искусства, воспоминания о них.

Ключевые слова: Евгений Климов, портретист, пейзажист, деятель культуры, русская эмиграция, русская культура, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, З.Е. Серебрякова, «Мир искусства»

Romanova Elena O.

Advisor, Department of Art Studies and Art Criticism, Academician, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
ResearcherID: AGI-6359-2022
art-rah@mail.ru

The Artist and His Circle. Russian Emigre Artist Eugene Klimoff

Abstract. The article is devoted to the artist of the Russian emigre artistic circle Eugene E. Klimoff (1901–1990). A committed realist, as a painter and graphic artist, Klimoff worked in the field of landscape and portrait. The artist's creative heritage includes many portraits of representatives

of Russian artistic emigre circles, cultural and scientific figures, as well as landscapes of those places in which he happened to live during his life. These landscapes are autobiographical and belong to the category of historical evidence, acquiring special value after a hundred of years. A significant part of the landscapes is executed in the technique of lithography, and the attention of this article is focused on them. At the same time, the landscapes by Klimoff are analysed not only from the point of view of a modern art critic but also from that of his contemporaries. This perspective became possible due to Klimoff's extensive correspondence with many famous Russian artists in exile, including Alexandre Benois, Zinaida Serebryakova, Mstislav Dobuzhinsky, and others.

Klimoff's activities in various fields of art pursued a specific goal — the promotion of Russian art in its entirety in those cities and countries where he happened to stay. He became one of the founders of the cultural and educational society “Akropol” in Latvia, and in 1932 became its executive secretary; in 1940, he headed the Russian Department at the Riga Art Museum. In different countries of the world, Klimoff painted churches and restored church murals; he also gave public lectures on ancient Russian icon painting, subsequently expanding a variety of lecture topics and including Russian fine art of the 18th, 19th, and 20th centuries, including the work of his Russian contemporaries. At the same time, Klimoff's activities as an educator began to spread in another direction — towards homeland, for which he carefully preserved not only his and his circle artists' works but also memories of them in a form of correspondence with famous Russian culture and art personalities.

Keywords: Eugene Klimoff, portrait painter, landscape painter, cultural figure, Russian emigration, Russian culture, A. Benois, M. Dobuzhinsky, Z. Serebryakova, Mir Iskusstva (World of Art)

Received 12.09.2022

Accepted 23.11.2022

Афанасьева Ирина Анатольевна

Аспирант, стажер-исследователь, факультет креативных индустрий, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, 11
ORCID ID: 0000-0002-5109-5949
ResearcherID: AAA-4497-2022
iaafanaseva@hse.ru

УДК 7.035

БК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-156-187

В.Е. Маковский и русские писатели XIX века.

Неизвестные материалы

Аннотация. Художник-передвижник Владимир Егорович Маковский (1846–1920) вошел в историю русского искусства как признанный мастер «малого жанра», автор короткого, яркого, занимательного рассказа в живописи. В настоящей статье впервые анализируются параллели между произведениями В.Е. Маковского и текстами русских писателей XIX века — Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова. Автор на основе анализа воспоминаний современников и материалов периодической печати, учитывая общий контекст эпохи, приходит к выводу о том, что многие картины В.Е. Маковского могли быть вдохновлены произведениями русской литературы XIX века. Язык живописи художника зачастую звучит в унисон с литературным словом. В творчестве каждого из писателей мастер находил что-то свое: в произведениях И.С. Тургенева В.Е. Маковского привлекало лирическое начало, в текстах Л.В. Гоголя — юмор и социальная сатира, в работах Л.Н. Толстого — тезисы гуманизма. Исследование построено на сопоставлении вербальных и визуальных произведений, иконографических параллелях, формально-стилистическом анализе, изучении биографий писателей и художника. Методологическая база включает компаративистский подход и методологию социальной истории искусств. В статье впервые вводится в научный оборот большой пласт неопубликованных ранее материалов периодической печати. Важное место занимает обзор и анализ искусствоведческих трудов о творчестве художника, при этом приводятся работы отечественных и зарубежных ученых.

Ключевые слова: В.Е. Маковский, передвижники, ТПХВ, диалоги вербального и визуального, искусство XIX века

Afanaseva Irina A.

PhD Student, Trainee Researcher, Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics, 11 Pokrovsky Boulevard, Moscow, 109028, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5109-5949.
ResearcherID: AAA-4497-2022
iaafanaseva@hse.ru

V.E. Makovsky and Russian Writers of the 19th Century. Previously Unknown Materials

Abstract. The Peredvizhnik artist Vladimir Makovsky (1846–1920) went down in history of Russian art as a recognized master of “small genre”, the author of a short entertaining story in painting. This article for the first time analyses the parallels between the artworks of V. Makovsky and texts of Russian writers of the 19th century – N. Gogol, I. Turgenev, L. Tolstoy, M. Gorky, and A. Chekhov. Based on the analysis of memoirs of contemporaries and materials from periodical press, the author comes to the conclusion that many paintings by V. Makovsky could be inspired by the texts of Russian literature of the 19th century. The language of his paintings is often in unison with the literary words. In the texts of each of the writers, the master found something for himself: he was attracted by the lyrical beginning in I. Turgenev's stories, in the texts by N. Gogol he found humour and social satire, in the literary works by L. Tolstoy – the theses of humanism. The present article is based on the comparison of verbal and visual works, iconographic parallels, the analysis of form and style, and the study of the biographies of writers and the artist. The research methodology includes the comparative approach and the social history of art. The article introduces into scientific circulation a large number of previously unpublished materials of the periodical press. An important part of this research is the review and analysis of art history texts by both Russian and foreign scientists.

Keywords: V. Makovsky, peredvizhniki (wanderers), the Association of Itinerant Art Exhibitions, dialogues of the verbal and the visual, art of the 19th century

Received 19.08.2022

Accepted 16.02.2023

Искусство советского времени

Сарабьев Алексей Викторович

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт востоковедения Российской академии наук, 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, 12
 ORCID ID: 0000-0002-9796-2411
 ResearcherID: AAV-4264-2020
 alsaraby@ivran.ru

УДК 7036.1

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-188-223

История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР)

Аннотация. В числе главных основателей Ассоциации художников революционной России (АХРР), созданной в 1922 году, и ее бессменным секретарем был художник Евгений Александрович Кацман. Публикуемая впервые расшифровка его рукописи 1957 года освещает некоторые малоизвестные моменты истории ассоциации. Статья же, предвещающая публикацию, носит характер вводной и содержит материалы другого важного источника – неопубликованных дневников Е.А. Кацмана, которые проливают свет на обстоятельства подготовки материала, отношение автора к тогдашним явлениям художественной среды и общественной жизни, его борьбу за соцреализм.

Нынешняя публикация приурочена к 100-летию юбилею АХРР, она призвана дать в распоряжение историков культуры откровенное мнение непосредственного свидетеля и участника событий вековой давности. Как в тексте публикуемой рукописи, так и в настоящей вводной статье упоминается целый ряд выдающихся художников своего времени, деятелей культуры и советских политических деятелей. В рукописи Кацман характеризовал крупные выставки и полотна, созданные за десятилетие существования ассоциации, а в приводимых дневниковых фрагментах до нас дошли его суждения по разным вопросам художественной жизни и жизни советского общества тех лет. Отраженная в дневниках рефлексия художника может стать ценным источником не только для историков, но и для искусствоведов.

Ключевые слова: Ассоциация художников революционной России, героический реализм, социалистический реализм, советское изобразительное искусство, Е.А. Кацман

Sarabiev Aleksei V.

D. Sc. (in History), Leading Researcher, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 12 Rozhdestvenka Str., Moscow, 107031, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-9796-2411
 ResearcherID: AAV-4264-2020
 alsaraby@ivran.ru

History of the Association of Artists of Revolutionary Russia as Presented by the Founder: to the Publication of the Manuscript (to the Centenary of the Association)

Abstract. One of the founders of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AARR) established in 1922 and its permanent secretary was the painter Eugene A. Katsman. Published for the first time, the transcript of his 1957 manuscript highlights some little-known points in the history of the Association. This article is introductory in nature and contains materials from another important source – E.A. Katsman's diaries, which shed light on the circumstances of the preparation of the material, the author's attitude to the phenomena in the artistic environment and public life, and his struggle for socialist realism.

This publication is dedicated to the centenary of the AARR and designed to provide historians of culture with an honest opinion of a direct witness and participant in the events of a century ago. Both in the text of the published manuscript and in this introductory article, a number of outstanding artists of their time, cultural figures and Soviet political figures are mentioned. In the manuscript, Katsman characterized the major exhibitions and works created over the decade of the Association's existence, and the diary fragments cited express his opinion on various issues of artistic life and the life of society in those years. The artist's reflection in the diaries can become a valuable source not only for historians, but also for art critics.

Keywords: Association of Artists of Revolutionary Russia, heroic realism, socialist realism, Soviet fine arts, E.A. Katsman

Received 21.08.2022

Accepted 17.10.2022

Кацман Е.А.

[О создании и развитии Ассоциации художников революционной России. Рукопись, Абрамцево, 1957] Публикация
 Расшифровка, корректура и комментарии – А.В. Сарабьев

Katsman E.A.

[On the Creation and Development of the Association of Artists of Revolutionary Russia. The Manuscript, Abramtsevo, 1957] Publication
 Transcript, proofreading and comments – A.V. Sarabiev

Воронович Елена Владимировна

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0002-9112-5911

ResearcherID: HMV-0120-2023
 helvor@gmail.com

УДК 706

ББК 85.143(2)6

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-224-247

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Аннотация. Предметом статьи являются анализ портрета архитектора-конструктивиста Андрея Бурова, написанного Юрием Пименовым в 1928 году, и выявление роли этого портрета среди портретных образов деятелей культуры, созданных другими художниками Общества станковистов (ОСТ): Александром Дейнекой, Петром Вильямсом. Данный портрет, как и его авторское повторение 1972 года из собрания Государственной Третьяковской галереи, подробно анализируется впервые. Обнаружены источники изображенного на портрете предметного мира, проведены параллели с творчеством художника этого времени и его коллег по ОСТ. В статье также рассмотрен творческий путь Пименова периода ОСТ и архитектура конструктивизма, присутствующая как знак нового в его работах конца 1920-х – начала 1930-х годов. Цель статьи – выявить контекст и факты, связанные с созданием портрета, и приблизиться к более полному пониманию источников и сюжетных мотивов общества. Основной вывод заключается в том, что в облике архитектора у Пименова был зашифрован целый пласт культуры 1920-х годов, представителям которого были присущи интерес к мировым художественным тенденциям, осознание мира как единого движущегося к прогрессу целого, восприятие человечества стоящим на пороге грандиозных и непременно позитивных перемен.

Ключевые слова: архитектура конструктивизма, Генеральная линия, Общество станковистов, ОСТ, Андрей Буров, Петр Вильямс, Александр Дейнека, Юрий Пименов

Voronovich Elena V.

PhD Student, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-9112-5911
 ResearcherID: HMV-0120-2023
 helvor@gmail.com

Painting by Yuri Pimenov and Masters of the OST as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov and the Search for a New Character

Abstract. The subject of this paper is the analysis of the portrait of the constructivist architect Andrei Burov, painted by Yuri Pimenov in 1928, and the identification of its place among the portrait images of cultural figures created by other artists of the Society of Easel Painters (OST): Alexander Deineka and Peter Williams. This portrait, as well as the author's replica (1972) from the collection of the State Tretyakov Gallery, is analysed in detail for the first time. The author finds the sources of the depicted items and draws parallels with the artist's work of that time and that of his colleagues in the OST. The article also considers the creative path of Pimenov during the OST period and the architecture of constructivism as a sign of the new in his artworks of the late 1920s – early 1930s. The purpose of this paper is to reveal the context and facts related to the creation of the portrait and to come closer to a more complete understanding of the sources and plot motifs of the society.

The main conclusion of the paper is that in the image of an architect, Pimenov encoded a whole layer of culture of the 1920s, whose representatives were characterized by an interest in world artistic trends, awareness of the world as a single whole moving towards progress, and the perception of humanity as standing on the threshold of grandiose and certainly positive change.

Keywords: constructivist architecture, General line, the Society of easel painters (OST), Andrey Burov, Petr Williams, Alexander Deineka, Yuri Pimenov

Received 10.04.2022

Accepted 02.02.2023

Изобразительное искусство и архитектура

Аракелян Микаел Гегамович

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры искусств и народного творчества, Российский государственный социальный университет, 129226, Россия, Москва, Стромьнка, 18; преподаватель кафедры основ архитектуры и художественных коммуникаций, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет, 129337, Россия, Москва, Ярославское шоссе, 16

ORCID ID: 0009-0007-1436-7005

ResearcherID: HTP-2143-2023

arakelianmg@rgsu.net

arakelyanmg@mgsu.ru

УДК 75.056

ББК 85.145.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-248-267

Лицевая Библия армянского мастера Лазара Бабердаци из Львова

Аннотация. Представляемая тема имеет огромное значение для специалистов в области изучения иконографии, армянской миниатюрной живописи и богословия, поскольку в статье рассматривается и анализируется взаимосвязь миниатюр мастеров армянской общины Новой Джульфы (Исфахан, Иран) с произведениями армянских миниатюристов Речи Посполитой первой четверти XVII века. Это особенно хорошо представлено в иконографии лицевых Библий, украшенных ветхозаветными и апокалиптическими сюжетами в традициях Востока и Запада. Так, миниатюры из армянской Библии (Матенадаран, М351) кисти мастера Лазара Бабердаци, созданные в армянском монастыре Успения Пресвятой Богородицы во Львове в 1616–1619 годах, непосредственно повлияли на развитие иконографических схем миниатюр, выполненных новоджульфийскими художниками во второй четверти XVII века. Такое влияние в особенности прослеживается в творчестве мастера Айрапета Джугаеци из Исфахана. Также, благодаря сохранившимся колофонам из львовской Библии, выяснился ряд аспектов, относящихся к атрибуции авторства миниатюр.

Ключевые слова: Лазар Бабердаци, иллюстрированная Библия, титульные листы, рукописи, армянские мастера, миниатюры, иконография, Речь Посполитая, Львов, Новая Джульфа, Исфахан

Arakelyan Mikayel G.

D. Sc. (in Art History), Lecturer of the Department of Arts and Folk Art, Russian State Social University, 18 Stromynka Str., Moscow, 129226, Russia; Lecturer of the Department of Architecture and Artistic Communications, National Research Moscow State University of Civil Engineering, 26 Yaroslavl'skoe Highway, Moscow, 129337, Russia

ORCID ID: 0009-0007-1436-7005

ResearcherID: HTP-2143-2023

arakelianmg@rgsu.net

arakelyanmg@mgsu.ru

Illuminated Bible of the Armenian Master Ghazar Baberdatsi of Lvov

Abstract. The proposed subject has tremendous significance for specialists in the field of studying iconography, Armenian miniature painting and theology, since the article examines and analyzes the relationship of miniatures of the masters of the Armenian community of New Julfa (Isfahan, Iran) with the works of Armenian miniaturists of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the first quarter of the 17th century. This is especially presented in the iconography of full-page miniatures with the biblical and apocalyptic scenes in the traditions of the East and West. Thus, the miniatures of the Bible (Matenadaran, M351) illuminated by the master Ghazar Baberdatsi in the Armenian monastery of the Assumption of Theotokos at Lvov in 1616–1619 are directly affected on the development of iconographic schemes of miniatures created by the New Julfan craftsmen in the second quarter of the seventeenth century. Such influence, in particular, can be traced in the works of the master Hayrapet Jughayetsi. Also, thanks to the surviving colophons of the Lvov Bible, a number of aspects related to the attribution of the authorship of miniatures have become clear.

Keywords: Ghazar Baberdatsi, illustrated Bible, title pages, manuscripts, Armenian masters, miniatures, iconography, Polish-Lithuanian Commonwealth, Lvov, New Julfa, Isfahan

Received 30.03.2022

Accepted 10.04.2023

Лескинен Мария Войттовна

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел восточного славянства, Институт славяноведения Российской академии наук, 119334, Россия, Москва, Ленинский проспект, 32а

ORCID ID: 0000-0002-7638-507X

ResearcherID: C-1075-2018

Scopus ID: 57213197708

marles70@mail.ru

УДК 7045

ББК 71.1

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-268-303

Среди богатырей и дев: работа М.О. Микешина над визуальным образом России-матушки

Аннотация. В статье анализируется ряд визуальных персонафикаций России в творчестве М.О. Микешина (1835–1896). В историографии, посвященной художнику, их подробное рассмотрение в контексте исследования национальных феминных репрезентаций ранее

не предпринималось. Осуществлена попытка интерпретации двух ключевых антропоморфных аллегорий (Девы-России и Богатыря) на малоизвестной картине Микешина, посвященной коронации Александра III (1883). Реконструирована эволюция образа Девы-России в михешинской скульптуре и графике 1860–1890-х годов, повлиявшего на визуальные персонафикации России (в облике Девы-Воительницы) в русской культуре второй половины XIX – начала XX века. Осуществлена идентификация образа Богатыря на коронационной картине 1883 года. На основании его сопоставления с изученными в современной историографии иконографическими типами благоверного князя Александра Невского в XIX веке обосновывается предположение о том, что богатырь на картине – образ небесного покровителя почившего императора Александра II и венчающегося на царство Александра III – Александра Невского.

Ключевые слова: М.О. Микешин, Россия-матушка, национальные репрезентации, феминные аллегории наций, визуализация этничности, Александр Невский

Leskinen Maria V.

D. Sc. (in History), Leading Researcher, Department of Eastern Slavs, Institute of Slavic Studies Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Av., Moscow, 119334, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7638-507X

ResearcherID: C-1075-2018

Scopus ID: 57213197708

marles70@mail.ru

Among Bogatyr's and Maidens: Visual Images of the Mother Russia in Mikhail O. Mikeshin's Work

Abstract. The article considers a number of visual personifications of Russia in works by Mikhail O. Mikeshin (1835–1896). Their detailed interpretation in the context of the study of feminine national allegories in historiography has not been undertaken before. The author has offered an explanation of two key anthropomorphic allegories (the Maiden Russia and the Bogatyr / Vityaz) in a little-known painting by Mikeshin, The Coronation of Alexander III (1883). The article reconstructs the evolution of the image of the Maiden Russia in Mikeshin's sculpture and graphics of the 1860s–1890s, which influenced the stereotypes of visual personifications of Russia (in the image of the Woman Warrior) in Russian culture of the second half of the 19th – early 20th centuries. The identification of the image of the Bogatyr on the coronation painting has been carried out. Based on its comparison with the iconographic types of the

Noble Prince Alexander Nevsky in the 19th century (which have been subject of research in modern historiography), the author substantiates the assumption that the Bogatyr in Mikheshin's painting is the image of Saint Alexander Nevsky, the heaven patron of the dead Emperor Alexander II and the crowning Emperor Alexander III.

Keywords: Mikhail Mikheshin, Mother Russia, national representations, feminine allegories of nation, visualization of ethnicity, Alexander Nevsky
Received 13.11.2022
Accepted 09.01.2023

Фролова Людмила Валерьевна

Кандидат искусствоведения, методист I категории, научно-просветительный отдел, Государственный Эрмитаж, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34; доцент, кафедра теории и истории искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0003-0761-9685
ResearcherID: GQH-1138-2022
mila_grafik@mail.ru

УДК 7035(430)36
ББК 85.143(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-304-323

Образ Альбрехта Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей

Аннотация. Сложение культа Альбрехта Дюрера в немецкой романтической культуре — важная проблема современной истории искусства, поскольку образ немецкого мастера, созданный в первой половине XIX века, до сих пор оказывает влияние на восприятие его творчества. В статье проанализированы произведения художников-назарейцев и немецких мастеров из Мюнхена и Дюссельдорфа, где были особенно сильны назарейские традиции. Особое внимание уделено оформлению и организации так называемых праздников Дюрера. Кроме того, выявлены произведения мастеров-романтиков, в которых особенно отчетливо проявилось влияние стиля и иконографии работ Дюрера (П. Корнелиус, Ф. Пфорт, Э.Н. Нойройтер, Л.Э. Гримм). Определены основные сюжеты, связанные с романтическим культом А. Дюрера: дружба с Рафаэлем, работа для Максимилиана I, получение герба из рук императора, связь с современными художниками. Особенность романтического культа Дюрера — особое внимание к личности и биографии

мастера. Оно проявилось в теории и повседневных практиках немецких художников. При этом в искусстве немецкого романтизма обращения к творчеству Дюрера не так часты. Они встречаются в основном в графических произведениях, сюжеты которых связаны с национально-патриотической или исторической тематикой. Показано, что образ Дюрера в немецкой романтической культуре многогранен. Нюрнбергский мастер воспринимался как благочестивый христианский художник, как величайший гравёр, как символ рыцарского средневековья, и при этом ярчайший представитель бюргерства раннего Нового времени. Но в первую очередь художники эпохи романтизма восхваляли Дюрера как воплощение национальной идеи и прямого предшественника современных немецких живописцев.

Ключевые слова: немецкий романтизм, назарейцы, Альбрехт Дюрер, П. Корнелиус, Э.Н. Нойройтер

Frolova Liudmila V.

PhD (in Art History), Methodologist, Education Department, The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Associate Professor, Theory and History of Art Department, Faculty of History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 6125047, Russia
ORCID ID: 0003-0761-9685
ResearcherID: GQH-1138-2022
mila_grafik@mail.ru

Albrecht Dürer's Image in the Art Works and Theory of the Nazarene Movement and its Followers

Abstract. The formation of Albrecht Dürer's cult in German romantic culture is an important problem of modern art history, since the image of the German master, created in the first half of the 19th century, still influences the perception of his work. The article analyses the works of the Nazarene artists and German masters from Munich and Dusseldorf, where the Nazarene traditions were especially strong. Special attention is paid to the design and organization of the so-called Dürer-Feste. In addition, the works of romantic masters have been identified, in which the influence of the style and iconography of Dürer's works is especially clearly manifested (by P. Cornelius, F. Pfort, E.N. Neureuther, L.E. Grimm). The main subjects associated with the romantic cult of A. Dürer are identified: friendship with Raphael, work for Maximilian I, receiving the coat of arms from the hands of the emperor, and

connection with contemporary artists. The peculiarity of the romantic cult of Dürer is special attention to the personality and biography of the master, which manifested itself in the theory and everyday practices of German artists. At the same time, in the art of German Romanticism, references to Dürer's work are not so frequent. They are found mainly in graphic works, the plots of which are associated with patriotic or historical themes. The article shows that the image of Dürer in the German romantic culture is multifaceted. The Nuremberg master was perceived as a pious Christian artist, an outstanding engraver, a symbol of the chivalric Middle Ages, and at the same time a bright representative of the burghers of Early Modern times. But first of all, the artists of the Romantic era praised Dürer as the embodiment of the national idea and the direct predecessor of modern German painters.

Keywords: German romanticism, the Nazarene movement, Albrecht Dürer, P. Cornelius, E.N. Neureuther
Received 02.09.2022
Accepted 16.02.2023

Башкирова Мария Андреевна

Аспирант кафедры истории отечественного искусства, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, 1
ORCID ID: 0000-0002-3634-0491
ResearcherID: HLQ-7227-2023
Mariyamasha@yandex.ru

УДК 726.71+82
ББК 85.113(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-324-353

«Проповедующая» архитектура: Спасо-Вифанская обитель митрополита Платона

Аннотация. Спасо-Вифанский монастырь был основан митрополитом Платоном Левшиним вблизи Троице-Сергиевой лавры в 1783 году. Преображенский собор Вифании получил уникальное архитектурное решение алтаря в виде грота, который по замыслу основателя должен был изображать евангельский Фавор. Претерпев ряд разрушительных перестроек XIX века, обитель прекратила существование в начале 1930-х годов. Впоследствии этот самобытный памятник оказался исключен из парадигмы изучения русской архитектуры XVIII века.

В статье исследуется сложение и развитие идейной программы Вифании через литературное наследие митрополита Платона. Корпус письменных источни-

ков, непосредственно касающихся истории строительства монастыря, в целом невелик. Тем ценнее тексты самого основателя, хотя они и принадлежат преимущественно жанру проповеди, который не предполагает специальной меморативной функции. Также в качестве возможного подхода к проблеме статья предлагает рассмотрение тех пастырских речей Платона, что были произнесены в Вифанском соборе, как произведений, составлявших ансамбль с его архитектурой.

Проанализированы пять речей митрополита Платона, фиксирующих его богословскую трактовку евангельских сюжетов, которым посвящены алтари собора и сама обитель: воскрешение Лазаря и дом в Вифании, Преображения Христа и гора Фавор. Также рассмотрены «Автобиография» митрополита Платона и некоторые тексты его современников. Вместе они позволили, во-первых, прояснить предпосылки сложения замысла подмосковной Вифании и вместе с тем выявить в нем особый рефлексивный уровень. Во-вторых, «задать» принципиально иные вопросы проповедям, которые ранее представлялись только разновидностью письменных источников, и показать их связь с храмовой архитектурой как своего рода синтез искусств.

Ключевые слова: Спасо-Вифанский монастырь, русская архитектура XVIII века, Вифания, Фавор, митрополит Платон (Левшин), образец, сакральная топография

Bashkirova Mariya A.

PhD Student, Department of Russian Art History, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3634-0491
ResearcherID: HLQ-7227-2023
Mariyamasha@yandex.ru

“Preaching” Architecture: the Saviour of Bethany Monastery of Metropolitan Platon (Levshin)

Abstract. The Saviour of Bethany Monastery was founded by Metropolitan Platon (Levshin) near the Trinity Lavra of St. Sergius in 1783. The Transfiguration Cathedral of Bethany had an extraordinary altar in the shape of a grotto, which, according to the founder's plan, was supposed to represent the evangelical Tabor. After a series of harmful reconstructions in the 19th century, in the 1930s, the monastery ceased to exist. Thereafter this unique building was excluded from the paradigm of studying the history of the 18th century Russian architecture.

The article examines a set of ideas behind Metropolitan Platon's intention as reflected in his writings. There is not enough material on the construction of the monastery; consequently, the texts of the founder himself are particularly valuable, even though they mostly belong to the genre of sermon that does not imply a commemorative function. Also, as a possible approach to the problem, the article suggests considering the pastoral speeches of Platon that were delivered in the Bethany Cathedral as works that formed an ensemble with its architecture.

Five speeches of Metropolitan Platon have been analysed, fixing his theological interpretation of the gospel stories, which the altars of the cathedral and the monastery itself are dedicated to: the Resurrection of Lazarus and his house in Bethany, the Transfiguration of Christ, and the mount Tabor. "Autobiography" by Platon and some writings by his contemporaries have also been investigated. All these sources have allowed to, firstly, clarify the precondition for Platon's design of the Bethany monastery and highlight its particular reflexive level; and secondly, to put fundamentally different questions to sermons, which were previously considered only as a kind of written sources, and to show their connection with temple architecture as synthesis of arts.

Keywords: the Saviour of Bethany Monastery, Russian architecture of the 18th century, Bethany, mount Tabor, Metropolitan Platon (Levshin), venerated prototype, sacred topography

Received 13.04.2022

Accepted 16.02.2023

Грибкова Анна Ивановна

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5; древлехранитель Калужского епархиального управления, 248000, Россия, Калуга, ул. Набережная, 4
ORCID ID: 0000-0001-7655-4286

ResearcherID: AEA-0129-2022

gribkovanna@list.ru

УДК 726; 75

БК 85.113(2); 85.143(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-354-381

Программа росписи придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

Аннотация. Статья посвящена общему анализу программы росписи 1649–1650 годов в придельной церкви преподобного Саввы собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Впервые рас-

сматриваются ее состав и иконография отдельных композиций, выявлены причины включения тех или иных сюжетов и святых, определен идейный замысел всего ансамбля. Несмотря на то что роспись придела находится под записью конца XIX века, вполне вероятно, что существующий слой соответствует программе середины XVII века, основанной на более ранних традициях. На это указывают находящиеся здесь изображение святителя Гурия Казанского, образ которого появляется в начале XVII века, житийный цикл преподобного Саввы, структура и содержание которого близки к памятникам второй половины XVI – середины XVII века, а также композиция «Явление Божией Матери апостолу Петру в преломлении хлеба», известная в монументальной живописи также с начала XVII века.

Ключевые слова: программа росписи, монументальная живопись, иконография, придел преподобного Саввы, житийный цикл преподобного Саввы, Саввино-Сторожевский монастырь

Gribkova Anna I.

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia; Curator of Antiquities of the Kaluga Diocesan Administration, 4 Naberezhnaya Str., Kaluga, 248000, Russia

ORCID ID: 0000-0001-7655-4286

ResearcherID: AEA-0129-2022

gribkovanna@list.ru

The Program of Monumental Painting in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery

Abstract. The article is devoted to the general analysis of the monumental painting program of 1649–1650 in St. Savva's Chapel of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery near Zvenigorod. The article studies the murals and iconography of some compositions for the first time, considers the reasons for the appearance of different themes in the program, and reconstructs the conception of the whole program. Despite the original murals being covered with the late 19th century painting, it is highly probable that the existing layer closely follows the 17th century program based on earlier traditions. This is confirmed by the presence of the image of Saint Gury of Kazan, whose image of which has been known since the beginning of the 17th century, the vita cycle of Saint Savva, the structure and content of which are similar to the monuments of the second half of the 16th – middle of

the 17th century, and also composition "The Appearance of the Virgin to Apostle Peter of the breaking of bread", also known in monumental painting since the beginning of the 17th century.

Keywords: monumental painting program, monumental painting, iconography, St. Savva's Chapel, vita cycle of St. Savva, Savvino-Storozhevsky Monastery
Received 02.12.2022

Accepted 16.02.2023

Бункевич Дарья Андреевна

Аспирант кафедры зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

ORCID ID: 0000-0002-2359-0280

ResearcherID: AGQ-4988-2022

dariabunkevich@yandex.ru

УДК 7036; 75.03

БК 85.14

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-382-405

Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов. К истории происхождения понятия

Аннотация. В статье рассматривается история появления и эволюция понятия «мизерабилизм», также анализируется его актуальное состояние, на основе полученных выводов дается определение мизерабилизма. Предмет статьи – понятие «мизерабилизм» во французском искусстве середины XX века. Цель статьи – определить понятийные границы и четкую дефиницию понятия «мизерабилизм» применительно к французскому искусству середины XX века. Исследование опирается на многочисленные текстовые материалы: философские труды, художественную критику, а также интервью и манифесты художников. Новизна и актуальность статьи заключаются в анализе и в раскрытии смысла малоисследованного художественного явления мизерабилизм и в обращении к малоизученным текстам, посвященным его осмыслению.

Проведенный анализ генезиса понятия «мизерабилизм» и его актуального состояния показывает, что оно выходит за рамки существующих определений. К тому же из исследования вытекает, что понятие «мизерабилизм» проходит значительную трансформацию от момента появления до попадания в искусствоведческий дискурс. В ходе анализа удалось выявить, что понятие «мизерабилизм» появляется в философии

пессимизма, и прежде чем оказаться в художественном поле, оно вбирает в себя смыслы из экзистенциальной философии, такие как интерес к человеку и его бытию. На основе изучения художественной критики, а также привлечения высказываний самих художников, относимых к мизерабилизму, таких как Ф. Грюбер, Б. Бюффе, группа «Человек-свидетель», устанавливается, что главным в мизерабилизме выступает реалистическое отражение мира, а также изображение «маленького человека» и его повседневности. В заключение статьи автор приходит к выводу, что мизерабилизм – это художественная тенденция французского искусства 1940–1960-х годов.

Ключевые слова: мизерабилизм, реализм, Бернар Бюффе, Франсис Грюбер, Человек-свидетель, экзистенциализм, художественная критика, фигуративность, французское искусство XX века, теория искусства

Bunkevich Daria A.

PhD Student, Foreign Art Department, Ilya Repin St. Petersburg Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-2359-0280

ResearcherID: AGQ-4988-2022

dariabunkevich@yandex.ru

Miserabilism in French Art of the 1940s-1960s. To the Origin of the Concept

Abstract. The article discusses the emergence and evolution of the notion of miserabilism, analyses its current state, and based on the findings, gives its definition. The subject of the article is the notion of miserabilism in French art of the mid-20th century. The purpose of the article is to determine the conceptual boundaries and give a clear definition of the notion of miserabilism in relation to French art of the mid-20th century. The research was carried out based on textual materials: philosophical works, art criticism, interviews and manifestos of artists. The scientific novelty and relevance of the article lies in the analysis and development of the little-explored artistic phenomenon of miserabilism and in the author's appeal to understudied texts on its comprehension.

The analysis of the genesis of the notion of miserabilism and its current state shows that it goes beyond the existing definitions. In addition, as follows from the study, the concept of miserabilism is undergoing a significant transformation from the moment of its appearance to getting into the art history discourse. In the course of the analysis, it was

possible to reveal that the notion of miserabilism stems from the philosophy of pessimism, and before being introduced into the artistic field, it takes on the meaning from existential philosophy as an interest in man and his being. Based on the study of art criticism and bringing in the statements of miserabilism artists themselves, such as F. Gruber, B. Buffet, and the "L'Homme-Témoin" group, it is established that the main thing in miserabilism is the realistic reflection of the world, as well as the image of the "little man" and their everyday life. At the end of the article, the author comes to the conclusion that miserabilism is an artistic tendency in French art of the 1940s-1960s.

Keywords: miserabilism, realism, Bernard Buffet, Francis Gruber, L'Homme-Témoin, existentialism, art criticism, figurativeness, French art of the 20th century, art theory
Received 10.06.2022

Accepted 16.02.2023

Музыкальная культура

Букина Татьяна Вадимовна

Доктор искусствоведения, доцент, Академия Русского балета им. А.А. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
ORCID ID: 0000-0001-6267-2775
ResearcherID: HTN-8297-2023
tbukina2002@mail.ru

УДК 78.072.3, 001.819

БК 85.31 в, г, 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-406-437

У истоков прерванной традиции:

методологические поиски в советском историческом музыковедении 1920-х годов

Аннотация. В статье рассматривается этап становления в России методологии музыкально-исторических исследований. Как и значительная часть гуманитарного наследия 1920-х годов, подвергнутого преследованиям в период сталинского «великого перелома», данная исследовательская традиция была во многом утрачена и забыта в последующие десятилетия и в настоящее время остается недооцененной, несмотря на современный интерес к этой эпохе. Между тем за послереволюционное десятилетие в данной области были достигнуты значительные и во многом неординарные результаты, тем более впечатляющие, если учесть, что методология истории музыки создавалась в эти годы почти с нуля. В статье реконструируются основные составляющие

музыкально-исторической парадигмы 1920-х на основе методологических работ Б.В. Асафьева, С.Л. Гинзбурга, Б.Л. Яворского, К.А. Кузнецова, Н.Ф. Финдейзена. Большинство этих работ никогда впоследствии не переиздавались, а некоторые до сих пор существуют только в рукописях. На основе предпринятого анализа делается вывод о том, что в рассматриваемый период в российском музыковедении сложились все предпосылки к формированию самобытной музыкально-исторической школы, которая активно аккумулировала наиболее актуальные достижения смежных дисциплин. При этом многие исследовательские проблемы, занимавшие музыковедов того времени, поставленные ими вопросы и заданные направления научного поиска остаются актуальными и сегодня.

Ключевые слова: российское музыковедение 1920-х годов, методология музыкально-исторических исследований

Работа выполнена при поддержке гранта Александровского института в Хельсинки (The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021-22).

Bukina Tatiana V.

D. Sc. (in Art History), Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6267-2775
ResearcherID: HTN-8297-2023
tbukina2002@mail.ru

At the Origins of an Interrupted Tradition: Methodological Search in Soviet Historical Musicology of the 1920s

Abstract. The article discusses the stage of formation of the musicological research methodology in Russia. Similarly to a significant part of the humanitarian heritage of the 1920s which was persecuted during Stalin's Great Break, this research tradition was largely lost and forgotten in the following decades, and currently remains undervalued, despite modern interest in this era. Meanwhile, in the decade after the revolution, significant and in many ways extraordinary results were achieved in this area, all the more impressive if to consider that the methodology of the history of music was created almost from scratch. This article reconstructs the main components of the music history paradigm of the 1920s based on methodological works by B.V. Asafiev, S.L. Ginzburg, B.L. Yavorsky, K.A. Kuznetsov, and N.F. Findeizen. Most of these works have never been

republished, and several still exist only in manuscripts. The undertaken analysis results in a conclusion that in the period under consideration, Russian musicology had all the necessary prerequisites for the formation of an original research school in music history which actively accumulated the latest achievements of related disciplines. Herewith, many of research issues musicologists of that time were engaged in, the questions they posed, and the research directions they set have remained relevant.

Keywords: Russian musicology of the 1920s, methodology of musicological research
The work was supported by a grant from the Alexander Institute in Helsinki (The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021-22).

Received 25.07.2022

Accepted 19.12.2022

Кино и массмедиа

Шабалин Владимир Васильевич

Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства РФ, 103274, Россия, Москва, Краснопресненская наб., 2
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

УДК 79

БК 85.38; 85с

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-438-451

Композитная реальность на телеэкране

Аннотация. В статье рассматривается имманентная (внутренняя) структура сложносоставного кадра в рамках исследования дополненной реальности, дополненной виртуальности, усеченной виртуальности как составляющих континуума экранного пространства при создании телевизионного материала. Актуализируя тему композитной экранной реальности, автор детально изучает построение кадра с одновременным использованием образов реальных объектов и сгенерированных электронным способом. С учетом научных работ отечественных и зарубежных авторов анализируется проблематика создания многоплоскостного экранного пространства при замене его части или конкретного образа объекта без отображения окружающей предметной реальности, включения в экранную картину виртуального фонового изображения, элементов дополненной виртуальности с образом реального объекта и симуля-

кром. Исследователем уточняется, в каком случае элемент дополнительной визуализированной информации принимает свойства дополненной реальности, а также конкретизируется функционал усеченной виртуальности в алгоритме создания экранного пространства при движении фонового изображения. По предварительным итогам исследования телевизионного экранного пространства предлагается ввести в научный оборот и профессиональный лексикон понятия «дополненная виртуальность с синтезированным объектом», «дополненная виртуальность с образом реального объекта» и «усеченная виртуальность». Данный материал может быть полезен специалистам медиасферы.

Ключевые слова: виртуальная реальность, дополненная виртуальность, дополненная реальность, усеченная виртуальность, экранное пространство

Shabalin Vladimir V.

PhD (in Art History), Cameraman, Government of the Russian Federation, 2 Krasnopresnenskaya Emb., Moscow, 103274, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

Composite Reality on the Television Screen

Abstract. The article considers the immanent (internal) structure of a complex frame within the study of augmented reality, augmented virtuality, and truncated virtuality as components of the screen space continuum when creating television footage. Updating the topic of composite screen reality, the author studies in detail the construction of a frame with the simultaneous use of images of real objects and those generated electronically. Taking into account Russian and foreign scientific works, the author analyses the issues of creating a multifaceted screen space when replacing its part or a specific object image without displaying the surrounding subject reality, and introducing a virtual background image, elements of augmented virtuality with a real object image and a simulacrum into the screen picture. The author clarifies in which case an element of additional visuals acquires the properties of augmented reality, and specifies the functionality of truncated virtuality in the algorithm for creating screen space when the background image moves. According to the preliminary results of the study on television screen space, it is proposed to introduce into scientific circulation and professional lexicon the concepts

of “augmented virtuality with a synthesized object”, “augmented virtuality with an image of a real object” and “truncated virtuality”. This material will be useful to specialists in the media sphere and at the same time will interest a wide range of readers and viewers.

Keywords: virtual reality, augmented virtuality, augmented reality, truncated virtuality, screen space

Received 05.10.2022

Accepted 11.12.2022

Ефремова Анна Александровна

Художник, дизайнер, диплом магистратуры «Театр в визуальном языке перформанса», Университет искусств Лондона (UAL, WCA) 2006–2007 гг., АНО по реализации социокультурных проектов «Арт-Адьювант», 123098, Россия, Москва, ул. Гамалеи, 19, к. 1, кв. 123

ORCID ID: 0000-0002-2358-215X

ResearcherID: GRS-8991-2022

annaefremovadesign@gmail.com

УДК 708

ББК 71.07

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-452-479

Контролируемая иллюзия. Рекурсия как эмоциональное внушение

в посткинематографическом пространстве

Аннотация. В статье рассматривается аспект такого явления, как контролируемая иллюзия – управление эмоциональными реакциями и поведением через пространство искусственно созданной реальности. Предметом статьи является актуальная особенность этого процесса – рекурсия в фиктивном пространстве. С каждым шагом эволюции, используя приемы прошлого, умножая их на технологии настоящего, усложняется система внушения. Современные технологии порождают процесс повтора элементов самоподобным образом, процесс внутри процесса: искусственно созданные иллюзии как паттерны воплощаются и повторяются в массовой форме. Контролируемая иллюзия порождает проблему дисбаланса между накопленной практикой контроля над обществом и способностью дистанцирования индивидуума. Актуальность проблемы обусловлена очевидным перевесом использования приемов влияния в целях манипулирования социумом по сравнению с ориентиром на развитие индивидуума через культурные индустрии.

Цель настоящей статьи – определить роль возможно-

стей сенсорного внушения через пространства управления в XXI веке. Задачей являлось рассмотреть особенности эффектов сияния, влияния мерцающего света, имитации мира купольной конструкцией, перешедших из эпохи барокко в следующую эволюционную ипостась и несущих суггестивный потенциал через эмоциональный фактор. Заимствуя и накапливая приемы прошлого, новые инструменты – искусственный интеллект, коммуникационные сети, электроника, биотехнологии – придают манипуляциям новые качества, включая мультисенсорное воздействие.

Автор предлагает пересмотреть традиционный взгляд на понимание роли использования алгоритмов в культурных объектах: то, что еще недавно негативно называлось «неживым», запрограммированным, способно контролировать и раскрывать эмоциональный потенциал человека в настоящее время. Очевидно, что результат зависит от направления, чему обучены алгоритмы, кто их обучает и зачем. Социальной функцией иллюзионизма оказывается либо коммерческая и политическая выгода, либо содействие инклюзивной культуре и развитию человека, раскрытие его способностей. Это не может не повлиять на роль дизайнера и художника, практика которого сегодня все больше отходит от декоративного и обращается к взаимодействию через научные подходы, что обуславливает свойство, предлагающее выбор пути и цели в иллюзионизме.

Ключевые слова: иллюзионизм, контроль, внушение, купол, фантазмагория, пространство, эмоция, рекурсия, свечение

Efremova Anna A.

Designer, Visual Artist, Master's Degree: Theatre in the Visual Language of Performance, University of the Arts London, Wimbledon College of Arts, 2006–2007, ANCO for Sociocultural Projects “Art-Adjuvant”, 19/1-123 Gamaleya Str., Moscow, 123098, Russia

ORCID ID: 0000-0002-2358-215X

ResearcherID: GRS-8991-2022

annaefremovadesign@gmail.com

Controlled Illusion. Recursion as Emotional Suggestion in Post-Cinematographic Space

Abstract. The article deals with an aspect of the phenomenon of controlled illusion – manipulating emotional reactions and behaviour through the space of an artificially created reality. The subject of the article is a relevant feature of the process – recursion within

a fictitious space. The methods of mass suggestion become more complicated with each step of evolution, borrowing the techniques of the past and multiplying them by the technologies of the present. Today's technologies create a process of self-repetition of elements – a process within a process: artificially created illusions are embodied and massively repeated as patterns. Nowadays, controlled illusion generates a problem of imbalance between the accumulated practice of control and an individual's ability for distancing. The urgency of the problem is due to the obvious dominance of the methods of manipulating public conscience over the development of an individual via industries of culture.

The aim of this article is to define the role of sensory suggestion capabilities through control spaces in the 21st century. The objective is to consider the features of the effects of radiance, the influence of flickering light, and the imitation of the world by a domed structure. These effects stem from the Baroque era, are passed on in evolution, and carry a suggestive potential through an emotional factor. While borrowing and accumulating the techniques of the past, new tools such as artificial intelligence, communication networks, electronics, and biotechnologies bring new qualities to manipulations, including a multisensory impact.

The author proposes to reconsider the traditional view on the role of algorithms in cultural objects: what until recently was negatively described as “inanimate” and programmed is now able to control and reveal the emotional potential of a person. The outcome depends on what the algorithms are trained for, who trains them and why. The social function of illusionism is either commercial and political benefit or the promotion of an inclusive culture and the development of a person and their abilities. This cannot but affect the role of designer and artist, whose activity today is increasingly moving away from the decorative and turning to interaction through scientific approaches, which determines the property that offers a choice of path and goal in illusionism.

Keywords: illusionism, control, suggestion, dome, phantasmagoria, space, emotion, recursion, luminance
Received 07.04.2022

Accepted 19.10.2022